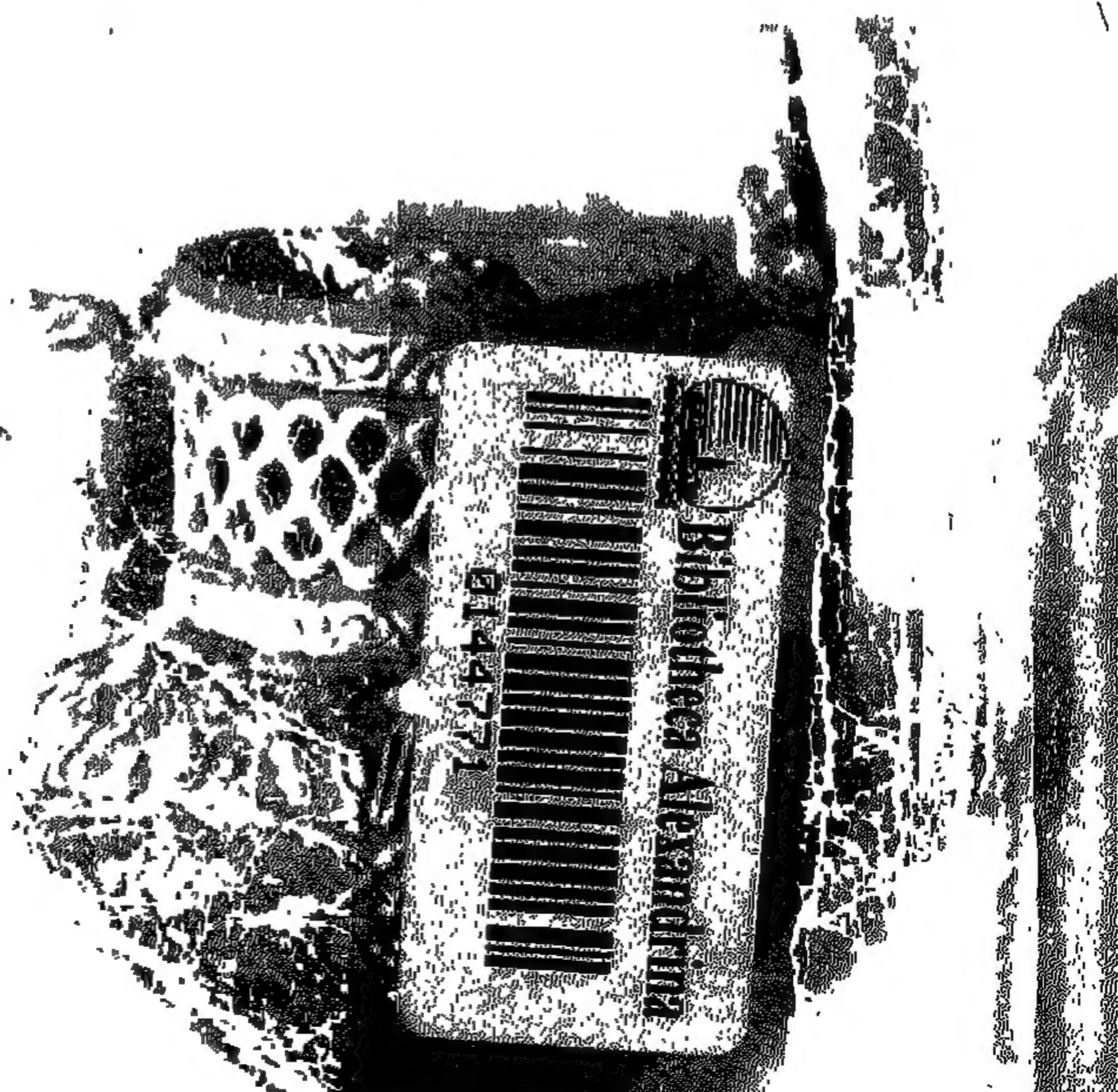


# آفاق الفن الإسلامي

مختار العطار





مختار العطار

# آفاق الفن الإسلامي

نظرة بعين الطائر



دار المعارف

تصميم الغلاف : منال بدران

## نظرة عامة

### الفنان الإسلامى

ليس من الوفاء أن يظلم الفنان الإسلامى على أيدي أحفاده، وورثة تراثه الفاخر الذى يدير رؤوس المؤرخين والنقاد حتى يومنا هذا. ليس من العدل أن يتحول إلى مشجب يعلق عليه التجريديون عذرهم فى نقص قدراتهم الإبداعية فيما يخططون ويلونون ويجسمون، من أعمال لا شكلية، بدعوى أنه لم يصور عناصر تشخيصية وشتان بين ما يبدعون وبين إبداع الفنان الإسلامى الذى شهد له العالم بالعبقريّة وعلمانية التصميم مع روحانية المضمون واتزان الشكل مع الهدف والقيم الاستطيقية. تشكيلاتة اللاتشخيصية ليست تجريدية بالمفهوم اللاشكلى. بنى «التوريقات» التى اشتهر بها على تحليل وحدات نباتية وإعادة تركيبها فى مهارة وبلاغة دون أن يضيعها. حتى أننا نستطيع أن نتعرف على نوع أوراق النبات.. كما أن رسوم الطيور والحيوانات والأشكال آدمية غمرت تصميماته الجمالية وصوره الإيضاحية فى الكتب. والجدارية على حوائط القصور. لا علاقة بين «التجريد اللاشكلى» الذى نلقاه فى لوحات وتماثيل بعض فنانينا اليوم، والفن الإسلامى منذ اكتمل وتبلور فى القرن الثالث الهجرى التاسع الميلادى..

اقرأ معى ما كتبه «ج. برونوفسكى»، فى مؤلفه «ارتقاء الإنسان» الذى ترجمته «الكويت» سنة ١٩٨١ ضمن سلسلتها الثقافية: «الفنان وعالم الرياضيات شخص واحد فى الحضارة العربية، وأنا أعنى ذلك حرفياً. نماذج هندسية تمثل ذروة استكشاف الحيز ومستويات التعاثل فيه. الحيز ذو البعدين لما نسميه الآن المستوى الإقليدى الذى كان فيثاغورث أول من حدد معالمه». ثم واصل «برونوفسكى» فى عدة صفحات حديثاً غير مسبوق. ألقى به الضوء على العقيلية الفاخرة للفنان الإسلامى وقدرته الخارقة على تحقيق الجمال الرياضى، الذى يبعد بعد السماء عن الأرض عن الفن اللاشكلى بين فنانينا العرب، بدعوى أنهم يقتفون آثار الفنان الإسلامى.



تعريفات الجمال لا تطلق على عواهنها مهما كانت وظيفة قائلها ودرجته العلمية. فالطرز التشكيلية التي تشتهر باسم «الزخرفة الإسلامية»، تتضمن التماثل الثنائي والثلاثي والسداسي كما في بلورات الثلج. تضعنا أمام حقيقة أننا نعيش في حيز له خصائص معينة لا يمكن الخروج عنها. تحكم هذا الحيز قوانين خفية تفرض عليه أنواعا محددة من التماثلات لا يمكن أن يحمل غيرها. ليس فقط في الطرز التي يضعها الإنسان، بل في الانتظام الذي تضيفه الطبيعة على تراكيبها الذرية الأساسية.

هنا.. تكمن قوانين الجمال التي تستجيب لها مشاعر المتلقى وأحاسيسه. لأنها متعلقة بالأعصاب والقوانين التي أودعت أجسامنا في إطار نواميس خاصة. تتسق مع هذا الحيز الذي نعيش فيه. نحن نتذوق الجمال ونهفو إليه فيما يتجاوب معنا من نظم وطرز. نعتبر النشاز قبحا لأنه لا يتسق مع تلك القوانين الرياضية اكتشف هذه الحقيقة نحات إنجلترا الكبير «هنرى مور» فقال: «هناك أشكال تستجيب لها مشاعرنا وأحاسيسنا كبشر منذ أعماق التاريخ. إذا اكتشف الفنان شيئا منها وضمه إبداعه تجاوبت معه مشاعر المتلقى وأحاسيسه».

هدف الفنان الإسلامى هو التعبير عن السمو وخلود الروح وفناء المادة ووحداية الخالق. الجمال لديه ليس هدفا في حد ذاته. ليس مثالا يعتلى عرشا في سماء العالم كما تقول الأسطورة الأفلاطونية. لا معنى له في زمان ومكان وجماعة لا تطلبه. إنه يستمد قيده من كونه مطلبا حيويا. والتشكيلات التجريدية الإسلامية هي «المطلب الروحي المجسم» أو الذي يمكن أن يجسم. تحمل فكرة وتعبر عن وجدان عام. تحس معها الجماعة بأحاسيس مشتركة ومشاعر واحدة تأتلف بها وتمضى نحو النور ومزيد من الرفعة الإنسانية. لذلك أنطوت «التجريدية الإسلامية» على «مضمون عام». ليس مذكرات خاصة أو رسالة حب بين عاشقين. إنه رسالة إيمان وتوحيد بين المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها. لذلك التزم بأسس رياضية محكمة اتخذت طابعا خاصا في جميع الأقطار الإسلامية. لم يمسسه «التجريد» الذي ينتهجه العرب بدعوى البعد عن

«التشخيص». أشار «ارنست جروب» في مرجعه الهام «عالم الفن الإسلامى» إلى المضمون الروحى الذى أودعه الفنان الإسلامى منشآته المعمارية و «فن الآنية». قال إن الزخارف التجريدية المنحوتة فى القباب الحجرية الهائلة حققت بالفعل هدف تذويب المادة تذويبا كاملا والسمو بها إلى عالم روحانى لا فنى. أضفى عليها الفنان مزيدا من الخيال الخصب والفخامة الزخرفية حتى اختفت طبيعة مواد البناء الصلبة، فى أجواء من المظاهر الروحية الباهرة. كذلك حين أضاف البريق المعدنى إلى الأوانى الخزفية. أزال عنها غلظة الحجر وأضفى عليها وشاحا من الذهب والفضة، غير من طبيعتها ورفعها إلى عالمه الروحى السامى.

من الترجمات التجريدية الرياضية الزخرفية لفكرة «فناء الدنيا وخلود الآخرة»، تلك الوحدة المعروفة باسم «أرابيسك» أو الرقش. ظهرت متكاملة لا نهائية منذ البداية واستمرت عبر العصور مميزة للفن الإسلامى. و «التوريقات» اللانهائية التى نشاهدها على علبة معدنية صغيرة أو آنية خزفية أو قبة حجرية هائلة. الفنان الإسلامى استطاع بهذه الطريقة أن يحقق «المساواة» بين جميع الأشياء الداخلة فى نطاق الفن البصرى. المساواة التى أوصى بها الدين الحنيف. تختلف الوحدات الزخرفية بين تجريدية أو شبه تشخيصية. لكن تكرارها اللانهائى تعبير عميق عن دوام الحق وفناء المادة. فى العمارة الإسلامية تختفى العقود والأسقف الجامدة، فى سماء من الزخارف النباتية والخطية والهندسية والمقرنصات. لذلك يرى «ارنست جروب» أن فن العمارة الإسلامى فن دينى من الطراز الأول.

إلا أن «الفن الإسلامى» لم يكن كله دينيا. أبدع الفنان لآخوته كأنه يموت غدا ولدنياه كأنه يعيش أبدا. صور التماثيل ورسم الأشخاص والحيوانات والطيور والنباتات بلا حرج. لست أنوى أن أدخل فى حوار حول الحرام والحلال فى شأن «التجريد والتشخيص» بعد الدراسة الرائعة التى أودعها «ثروت عكاشة» المجلد الخاص الخامس من موسوعته «تاريخ الفن». ذكر فيها أن العرب عرفوا



فنون الرسم والنحت قبل ظهور الإسلام، وأن الكعبة كانت مزينة بصور الأنبياء والملائكة ومحاطة بالتماثيل. قد روى الأزرقى أن النبي عليه الصلاة والسلام حين دخل الكعبة بعد فتح مكة قال لشيبة بن عثمان: «يا شيبة أمح كل صورة فيه إلا ما تحت يدي». ثم رفع يده عن صورة عيسى بن مريم وأمه. أورد المؤلف عدة شواهد على أن الرسول الكريم لم تكن كراهيته لفن التصوير «أى الرسم الملون والنحت» عامة، بل كانت مشروطة بما يشغل عن العبادة، أما إذا كانت للزينة فلا كراهية فيه. والإسلام فى ذلك شأنه شأن المسيحية من قبله حيث توجد آيات فى «الكتاب المقدس» تحرم صنع التماثيل بغرض العبادة. وفى عام ٧٢٦م بدأت فى العالم المسيحى الشرقى حركة تحطيم الصور لسوء تفسير تلك الآيات.

الفنان الإسلامى المصرى كان له أثر بالغ فى إرساء تقاليد فنية فى ميادين النحت والرسم والتلوين. يذكر «محمد عبد العزيز مرزوق» فى مؤلفه الموجز «الفن المصرى الإسلامى» سلسلة أقرأ سنة ١٩٥٢، أن مصر الإسلامية اتخذت طابعها وشخصيتها فى العصر الطولونى «٨٦٨/٩٠٤م» بعد أن استقلت عن الخلافة العباسية. وفى عهد خمارويه بن أحمد بن طولون «٨٨٣/٨٩٥م» ازدهرت النهضة الفنية. كان لأبيه قصر بالقرب من القاهرة خصص فيه حجرة تسمى «بيت الذهب»، علقت على جدرانها تماثيل لأهل البيت والقيان والزوجات. تحمل على رؤوسها تيجانا من الذهب عليها ثياب مرصعة بالجواهر النفيسة. جاءت هذه القصة فى عدة مراجع نقلا عن «المقريزى» ومما يذكر أن: عبد الرحمن الثالث «٩١٢/٩٦١م» أعظم ملوك الأندلس، أقام تمثالا لزوجته «زهرة» - أحب نسائه إليه. لكن تماثيل خماروية تدل على حذق الفنانين المصريين وبراعتهم وفى المتحف الإسلامى بالقاهرة لوح خشبى من تلك المرحلة، به رسم صقر ينقض على فريسته وإلى يمينه ما يشبه الكتابة الكوفية.

من بواكير الرسوم الجدارية المصورة ما ذكره «م. س. ديمان» فى كتابه «الفنون الإسلامية» الذى ترجمته دار المعارف. صور جدارية فى «قصر عميرة» وهو استراحة صغيرة فى صحراء سوريا بنيت سنة ٧١٢ - ميلادية، السقف والجدران مزينة بمناظر الحياة اليومية وأشكال الحيوان والنبات. وفى العراق فى



قصر من القرن التاسع بسامراء، رسوم بجناح الحريم بها راقصات وموسيقيون وحيوانات وطيور بين توريقات نباتية. وفي متحف طهران بإيران توجد من نفس العصر صورة «صياد». يحمل الدرع وطائر الباز ويشد أرنبا إلى سرج جواده. ومن القرن العاشر توجد في المتحف الإسلامي بالقاهرة رسوم حائطية بها طيور وأشخاص جالسون يحملون كنوسا في أيديهم وهي من العصر الفاطمي في القرن العاشر. ومن القرن الثالث عشر ١٢٣٧م توجد روائع «الواسطي». الرسوم الملونة التي يحفل بها كتاب «مقامات الحريري» الذي يقص مغامرات «ابن هشام» و«السروجي». رسوم واقعية كبيرة من الحياة الاجتماعية في المسجد والحقل والصحراء والخان والمكتبة.. أو الاحتفال بالأعياد. دقة في دراسة الأشخاص مع ثراء في التعبير. توجد كذلك رسوم قصص «كليلة ودمنة» المترجمة عن بيدبا الفيلسوف في نفس العصر. رسوم ملونة معبرة تحفل بالنباتات والأشجار والطيور والحيوانات.

الواقع أن العرب حرصوا على تزيين كتب الأدب والدين والتاريخ والصيدلة، بصور تفسر ما تضمنته من حوادث وأبحاث. حاول بعض المستشرقين التفريق بين الشيعة والسنة في مظاهر الفن الإسلامي خاصة الرسوم الملونة والنحت، ولكن هذا خطأ- كبير ينبغى لفت النظر إليه. لأن كلا منهما متفق النظرة للفنون. الصور والتماثيل موجودة من أوائل العصر الإسلامي. حتى أن قصر المشتى الأموي الذي بنى في صحراء سوريا فيما وراء نهر الأردن في سنة ٧٤٣ / ٧٤٤م ، واجهته نحت غائر يصور تنويعات من الزخارف والحيوانات والطيور والأشخاص. هذه الواجهة محفوظة الآن في متحف الدولة ببرلين. وتعتبر أيام الفاطميين في مصر «١١٧١/٩٦٩م» من أكثر العهود الفنية ازدهاراً. زين الأمراء قصورهم بألواح خشبية تصور حياتهم الاجتماعية في مجالس الطرب والرقص ومشاهد الصيد والسفر. كثير من تلك اللوحات محفوظة في المتحف الإسلامي بالقاهرة. أما تحفة فن النحت الإسلامي فهو تمثال «العقاب» الموجود الآن في مدينة بيزا بإيطاليا. برونز من العصر الفاطمي. له رأس نسر وجسم أسد وجناحا طائر.

أمثلة الفنون الإسلامية الجميلة والتطبيقية لا يفرغ معيها. سواء تجريدى رياضى أو تشخيصى، على كثرة ما وضع في الفن الإسلامى من مؤلفات، يكشف

كل يوم عن جديد يحتاج إلى دراسة. مع ذلك لا ينبغي أن نغفل تناول الصور الجدارية الملونة في حمامات القصور أو الحمامات العامة. فالرسم على حيطان الحمامات كان شائعاً منذ عهد الرومان حتى الفتح الإسلامي، ثم تحول تدريجياً إلى نوع من الرسوم الشعبية. وقد وضع الكوكباني كتاباً عن أهمية صور الحمامات بعنوان: «حقائق التمام في الكلام على ما يتعلق بالحمام». وهو من علماء القرن الثاني عشر. وصف الصور التي يرى أن ترسم في مكان خلع الثياب فقال: صور لطيفة أنيقة كالأشجار والأزهار والأشكال الحسنة والعجائب من الأسلحة ونحوها لأجل تحصيل الراحة عند الاتكاء. وذكر أن هذه الرسوم تجدد نشاط المستحمين نفسياً وجسدياً. «هكذا قال الحكماء». وكانت جدران الحمامات في عهد المماليك تنقش بصور بديعة للطيور والحيوانات وموضوعات الصيد. ويذكر «محمد بن زكريا» في تحليل صور الحمامات أنها تنقسم إلى ثلاثة أنواع تؤثر على ثلاث صفات في الإنسان: النفسية والطبيعية والحيوانية. الصور العاطفية للقوة النفسية، والأشجار والطيور للصفة الطبيعية. ومشاهد الحرب والقتال لشحذ الجانب الحيواني. ويعقب على ذلك بأن الحمام الذي يضم كل هذه الأنواع من الصور هو أفضل الحمامات وأحسنها. ولعل هذا القول الذي اقتبسناه من كتاب «الفن الشعبي الإسلامي» من بواكير المعالجات النقدية في ميدان الفنون التشكيلية. وفي المتحف الإسلامي بالقاهرة توجد بقايا رسم حائطي سيرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي.

صحيح أن معظم إبداع الفنان الإسلامي تجرّدي رياضي على شكل حليات وزخارف هندسية، لكنه اقتنص كل الفرص لوضع أشكال الأشخاص والحيوانات والنباتات مع تلك الزخارف المجردة. رسمها بسيطة وبليغة على الأواني الخزفية مناسبة ومكملة للفورم واللون والخامة. هذه الوحدات التشخيصية كانت كثيرة الشبه بالصور الإيضاحية في الكتب الإسلامية العلمية والتي تتناول «الرمل واليازجة والتنجيم والسحر» والمتحف الإسلامي عامر ببقايا مخطوطات وجدت في «الفسطاط» عليها رسوم لشخصيات خيالية تمزج بين الملامح الإنسانية والحيوانية مع كثير من التحريف. تذكرنا بالرسوم «الهزلية» و «السريالية» و «التعبيرية الاجتماعية الألمانية».



الفنانون الشبان وطلبة الفن في مصر لا يعرفون قليلاً أو كثيراً عن رواد وأئمة الفنون التشكيلية الإسلامية، مع أنهم يلمون إلاماً واسعاً بالرواد الأوروبيين خاصة منذ عصر النهضة الذي بدأ سنة ١٣٣٠. يكادون يحفظون على ظهر قلب سيرهم الشخصية وأساليبهم الفنية. وفي اعتقادنا أن رساماً عظيماً مثل: كمال الدين بهزاد «١٤٥٠ / ١٥٢٣م» لا يقل عبقرية عن هؤلاء إن لم يزد درجة. قيل عنه «إن شعرة واحدة من فرشاته كانت قادرة على بعث الحياة في الجماد». أمتاز تصويره بدقة الأداء والعناية برسوم الأشخاص والواقعية في الحركات وحيوية التعبير. رسومه كالفسيفساء تشتمل على مناظر متنوعة. تتجلى عاطفته البالغة في تعبيرات وجوه الأشخاص وإنسانيتها. أما المناظر العامة المحيطة بموضوعات فديقة واضحة تنضح بالحياة والحرية. حتى الحيوانات والأحجار. تناول إبداعه موضوعات لم يطرقها أحد من قبل. زاد من قيمتها ابتكاراته اللونية ودرجاتها المتعددة ومهارته وكمال الأداء. تهافت على اقتناء لوحاته عشاق الفن من البلاد المحيطة حتى أن بعض الفنانين قلدوا أسلوبه وتوقيعه سعياً وراء البيع السهل والثمن المرتفع. من أروع أعماله سبع صور في مخطوط «البستان» - المحفوظ بدار الكتب المصرية وهو من تأليف: سعد الشيرازي. لا تزيد مساحة اللوحات على ٢١ × ٣٠ سم. من بينها صورة «السلطان ميرازيسمر في قصره».. صورته جالسا في شرفة مطلية على حديقة مزهرة بينما يتحلق به السمار والندماء يطعمون ويشربون.

من طريف ما يروى عن اهتمام الحكام المسلمين بالفنانين التشكيليين وحرصهم عليهم كثروة قومية، أن الشاه: «إسماعيل» حين خرج للقتال أخفى الرسام «بهزاد» في إحدى المغارات خوفاً على حياته. وكان يشرف على عدد كبير من الفنانين منهم الرسام والخطاط والمذهب. كما درست الرسم على يديه ابنة السلطان.

يطول الحديث عن الفنان الإسلامي. وروائعه التي أبدعها في عصور كانت فيها أوروبا تغط في سبات عميق منذ القرن الثامن حتى فجر الرابع عشر. ثم استمر بعد ذلك في عطاءه وإثراء الثقافة العالمية جنباً إلى جنب مع الفنان



الأوروبي في عصر النهضة وما بعده. وفي العصر الحديث يتعلم من تراثه أوروبيون كثيرون مثل المجرى: فيكتور فازاريلي «المولود سنة ١٩٠٨م». رائد المدرسة البصرية المبنية على التشكيلات التجريدية المحكمة رياضيا. قلدها بعض فناني العالم الثالث في سذاجة، ظنا منهم أنها مجرد وحدات هندسية متشابهة متجاورة. كما تعلم الفرنسي هنري ماتيس «١٨٦٩/١٩٥٤م» تعبيرات الهدوء والراحة والإحساس إلا من التسطيح والتبسيط وبلاغة التخطيط. في الإبداع التشخيصي الذي غمر العالم الإسلامي منذ القرن الرابع عشر. الذين يرمون الفنان الإسلامي بأنه ابتعد عن التشخيص إنما يحرمون الأجيال الجديدة من التطلع إلى تراثنا ودراسته. لا نجد في مناهج كلياتنا الفنية إلا قشور القشور من هذه الكنوز الفنية مع أن التاريخ حافل بأسماء وأعمال الكثيرين من أساطين الرسامين والمصورين الإسلاميين. أورد «ثروت عكاشة» في موسوعته الفاخرة: «تاريخ الفن» سير بعض هؤلاء الفنانين الذين لا يقل بعضهم عظمة عن عباقرة عصر «الرينسانس». منهم «مولانا حاجي محمد نقاش» أستاذ الفنانين في عصره، الذي كان يصور بفرشاة الخيال أمورا رائعة وأشكالا بديعة فوق صفحات الزمن. و «قاسم علي» مصور الوجوه وزبدة الفنانين. و «شاه طهماسب» الملك الفنان الذي تتلمذ على يد الرسام «سلطان محمد» معاصر «كمال الدين بهزاد» الذي أسلفنا ذكره. و «صادق بك تركي» الذي رسم بفرشاته الدقيقة آلاف الصور الشخصية الرائعة. وكان شاعرا أيضا. غيرهم وغيرهم ممن يضيق المجال عن حصرهم. فضلا عن الكثيرين من المجهولين الذين لم ترد أسماءهم فيما بقي من مخطوطات، أو توقيعاتهم على إبداعهم. خاصة في العصور الأولى حين كان الفن التشكيلي من نحت ورسم ملون، لا يحظى بالتقدير الاجتماعي المناسب ويعتبر مجرد حرفة. كانت هذه حال الفنانين التشكيليين حتى بالنسبة لهؤلاء الذين أبدعوا روائع الفن المصري القديم والإغريقي من بعده.

بعد هذا العرض السريع الموجز لإبداع «الفنان الإسلامي» لا يوجد ثمة مجال للقول بأنه ابتعد عن التشخيص. بل أنه استخدم أسلوبه «التشخيصي» في التوعية الدينية وتبصير قصص القرآن الكريم. أكثر من ذلك أنه صور سيدنا محمد

عليه الصلاة والسلام فى مشاهد شتى منها المعراج وصعوده إلى السماء فى صحبة سيدنا جبريل وحشد من الملائكة. يقول «بشر فارس» إن ثمة صورة للنبي «صلى الله عليه وسلم» فى وجه الورقة الثانية من مخطوطة كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصفهاني المحفوظة فى دار الكتب المصرية. نسخت من أجل: بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصلى «١٢١٥/١٢٦٢م». وقد أورد ثروت عكاشة هذه الصورة فى مؤلفه المذكور، وذكر أن «التصوير الدينى» فى الإسلام استهدف القصص المتصلة بالشخصيات المقدسة والمواعظ والعبر التى شاعت فى كتب الصوفية والتخويف بالنار والترغيب فى الجنة والحض على طاعة الله. كما أن للتصوير الدينى الإسلامى مدارس واتجاهات منها: «الأبلخانات» و«التيموريون» و«الصفويون» و«المدرسة التركية والعثمانية».

هكذا اتخذت الحضارة العربية الإسلامية مظهرها فى ميدان الفنون الجميلة من نحت ورسم ملون. الوجه الجميل للفتوحات العسكرية والعلمية. وإذا كنا حقا نتطلع إلى حركة تشكيلية محلية ذات طابع عالمى، ينبغى لناهج كلياتنا أن توازن بين دراسة الفنون الأوروبية الأمريكية وفنون التراث المحلى، حتى لا نفتقد من قيمته بأحاديثنا غير الدقيقة عن التجريد والتشخيص..

## نافذة على العالم الإسلامى

تختلف فنون العصر الإسلامى عما عداها من فنون، بالتكامل بين القيم الروحية والمادية، لم يكن هناك فن للدين وآخر للدنيا، بل فن واحد للحياة بشقيها، فقد نزل القرآن الكريم على الناس ليهديهم إلى طريق الفلاح فى الدنيا والآخرة يزكى أنفسهم وينظم حياتهم على الأرض.

نقصد الفنون التى سادت الأمة الإسلامية حين كانت وحدة لا تصدعها تدخلات أجنبية، تمتد ربوعها من أسبانيا الأندلس غرباً، إلى حدود الصين شرقاً. كانت «ديار الإسلام» يتنقل فيها المسلمون كيفما شاءوا. يتخذون من كتاب الله وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام منهجاً وطريقاً فى كل جوانب الحياة حتى أدق - التفاصيل. كيف يأكلون ويشربون ويغتسلون ويلقون بعضهم بعضاً بالبشاشة والكرم والترحاب. تبلورت من خلال ذلك مجموعة من القيم والمعايير انسحبت على الحياة الاجتماعية فى كل المستويات. من هنا أنبثق الفن الإسلامى ذو طابع خاص مشترك مهما اختلف تراث البيئة من شعب لآخر، إذ أن تلك المفاهيم والقيم المستقاة من الكتاب الكريم والسنة، تضى على الإبداع الفنى الإقليمى طابعاً إسلامياً مهما تغيرت التفاصيل. مما أسفر عن روائع الرسم والتلوين والزخرفة والنحت، وأدوات الحياة اليومية من علب وصناديق ومصابيح ومنسوجات وسجاجيد ومقاعد.. الخ.

يخطئ بعض الباحثين الأوروبيين ومن يفكرون بعقليتهم، حين يزنون الفنون الإسلامية بالمعايير الغربية، فكل ثقافة - كما يقول زكى نجيب محمود - ينبغى أن تقاس بمعاييرها وليس بمعايير ثقافة غيرها. فهم يستعينون بقيم ذات أصول إغريقية رومانية، الفن بالنسبة لها هو الطبيعة ومدى قرب الفنان منها أو بعده عنها، أما محك الاختبار فهو الشكل الأسبانى ومدى إتقان الفنان محاكاة الطبيعة.

فى منظومة المبادئ والمعايير الإسلامية، لا يتخذ الفن التشخيصى الأهمية الأولى كما هو الحال عند الغرب، بل يأتى فى آخر القائمة من حيث التقييم،



استبعدوه من الشعائر الدينية فخرج من محور الحضارة الإسلامية ولم يسمح به إلا في مجالات محدودة للغاية. مشروطة بعدم المساس بالشخصيات المقدسة، أو محاولة تقليد صنعة الخالق سبحانه. هكذا لم يعد للفن التشخيصى دور يلعبه فى الحياة الروحية للمسلمين فإذا أقدم الرسامون والملونون على تصوير الطبيعة، كان عليهم تحريفها حتى يبدو زيفها بما لا يتطرق إليه الشك. وتعتبر المنمنمات الفارسية الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة فى عالم الفن الإسلامى، الذى سادته منظومة القوانين والمبادئ التى أشرنا إليها لتضفى عليه ما يعرف بالطابع الإسلامى، الذى تفخر متاحف الدنيا باقتناء تحفة من روائعه.

لقد خلت المساجد والجوامع من صور الأشخاص، التى تعتبر فى منتهى الأهمية والحيوية بالنسبة للثقافة المسيحية والغربية بوجه عام. الأمر الذى أدى إلى نمو وازدهار إمكانات ومعايير فنية جديدة. فغياب الصور عن حرم المسجد أسفر فراغا يقابل الصمت، فى تكامل يؤكد وحدة الإحساس والشاعر. وهو ما يسميه مؤرخو الفن «صفاء العمارة الإسلامية». فالصور المجسمة تشع بالضرورة إحياءات ذاتية. بينما يفسح غيابها الطريق إلى الموضوعية والسمات اللاشخصية للفن الإسلامى. وهى معالم واضحة فى العمارة الإسلامية، والزخارف المستمدة من الأشكال المجردة وكلاهما مؤسس على نوع معين من الهندسة، يستبعد أى تجويد من ناحية الفنان، مع الاحتفاظ بخصوبة الإبداع والابتكار. أدت هذه الهندسة ذات الأصول الفيثاغورثية إلى توافق يذكرنا بالموسيقى الكونية لحركة الكواكب والنجوم. وليس من قبيل الصدفة أن جميع المعمارين - المسلمين الذين وصلت أسماؤهم إلينا، كانوا من الفلكيين وعلماء الرياضيات والأدباء والشعراء والموسيقيين لم يكن الإبداع الفنى الفردى مغريا لخيال المعمار المسلم. كانت تشوقه وتنعش روحه وحدانية الخالق سبحانه وعظمته. تنطبق تلك المفاهيم على أصغر المصنوعات الفنية، لا فرق بين العلبة الخشبية الصغيرة، وقبة الجامع الهائلة. لم يعمد الحرفى إلى تجسيد خياله وهو يصنع الأشياء بيديه، بل كانت المفاهيم التى أشرنا إليها، والتقاليد والمواصفات التراثية توضع فى المقام الأول.

فى هذا الإطار تكون العمارة هى أم الفنون فى العالم الإسلامى. فهى تبنى بيوت الله، وملتقى العديد من الفنون. إلا أن هناك ما هو أكثر منها نبلا وهو فن

الخط والكتابة، التي تستمد مكانتها وسمو منزلتها من كونها تحمل القرآن الكريم، الذي تتجلى آياته المقدسة باللغة العربية، ولا يمكن لشيء أن يحل محلها. فطبيعة كلماتها تتضمن قدسية تنسحب على الصوت حين يرتل المصحف الشريف. هكذا شاعت الروح العربية في كل بقاع العالم الإسلامي. تخاطب المسلمين في كل مكان باللغة الأم وقرأوا بها القرآن. باركت آياته حياتهم اليومية وترددت كلمات الله في أنحاء البيئة مكتوبة ومنطوقة. في المسجد والمنزل ومكان العمل، تضيء الجدران بآيات مخطوطة أو منحوتة.

ثمة ألفة قائمة بين المسلم المثقف وبين الكتابة العربية. ألفة توقظ في نفسه حساسية نحو تفاعلات الخطوط المجردة - أي اختلاف ما تسفر عنه من أشكال بتغاير العلاقة فيما بينها. تفاعلات إيقاعية وهندسية في نفس الوقت. ويمكننا أن نحس نبض الفن الإسلامي لو أننا درسنا الخط العربي وتنويعاته الثرية وأساليبه المختلفة. ومن المعروف أن الخطاطين العرب المرموقين الذين احتفظ لنا التاريخ بأسمائهم، كانوا من أئمة المتصوفين. ويروى عن أحد كبارهم أنه قال إنه يرى الله سبحانه، وهو يخط حرف الهاء في كلمة «هو». لكن.. بالرغم من أن الكتابة العربية هي أكثر الفنون الإسلامية نبلا وأكثرها شيوعا بين الناس، تبقى العمارة في موضع الصدارة، وميداننا تلتقي في ساحته العديد من الأنشطة الفنية، كالبناء والنجارة والنحت في الجص والحجر، والشمسيات والقمريات وهي النوافذ ذات الزجاج الملون المعشق بالجص، وكسوة الحوائط بالفسيفساء وترايبع الخزف. أما النحت في الخشب وتلوينه فيرتبطان أحيانا بفن العمارة، بينما تكاد الكتابة العربية أن تكون شريكا دائما، بعد أن تتخذ هيئة صرحية.

قد يرى الأوروبيون أن الفنون المرتبطة بالعمارة فنون زخرفية أقل أهمية ومحدودة الإبداع. إلا أنها في العالم الإسلامي تحتل مكانة الفن التشخيصي في أي مكان آخر. يعوضون بها غياب الصور والتماثيل عن منشآتهم المعمارية. كما أنها تقوم بوظيفة جد مختلفة. فمن طريقها يرفعون من شأن الخامات المتواضعة، ويضفون عليها نبلا ومسحة روحية تضعها في منزلة رفيعة من الانتظام السلس الشفاف والاهتزازات الضوئية المثيرة. تتجلى هذه الصفات التي

استحدثها الفنان المسلم فيما يعرف بالغضار الذهبى، الذى ابتكره خزافو «سامراء» - عاصمة العباسيين الجديدة - حين حولوا صلصال الأواني الفخارية الرخيص بالبريق المعدنى، إلى ما يشبه النحاس والذهب والفضة كما أبدعوا أنواعا من النظم الزخرفية تسمى التوريقات والتفريعات، تعتمد على تصميمات رياضية لعناصر أوراق النبات وفروعه، فى تعبير رهيف عن خلود الروح وفناء المادة. وقد تبين المؤرخ الأمريكى «ارنست جروب» هذه المضامين، إبان عمله فى متحف المتروبوليتان بنيويورك سنة ١٩٧١ أمينا لجناح الفن الإسلامى.

لا ترجع موضوعية الفن الإسلامى إلى أسسه العلمية فحسب، بل إلى حرصه أيضا على البعد عن أى شبهة للإيحاء بما يخالف الحقيقة. فالحجر بين يدى النحات المسلم يبقى حجرا، ولا يتحول أبدا إلى محاكاة الأجسام الحية. قد تتخذ بعض الأعمال الخزفية الصرحية هيئة حيوانية، كما هو الحال فيما تركه لنا العصر السلجوقى، إلا أن تلك الأشكال، قد تم اختزالها إلى أقصى حد، حتى أمست وكأنها شارة أو شعار، نكاد لا نتبين فحواها من شدة ما بها من تحريف وتحويل، أما زخارف التوريق والتفريع النباتية التى أشرنا إليها. فتعضى تصميماتها من خلال منطقتها الزخرفى الذاتى، مبتعدة تماما عن محاكاة الطبيعة.

يطلق الغربيون على هذا النوع من الزخارف اصطلاح «أرابيسك». قد يقترب فيها الفنان من الشكل الطبيعى أحيانا، كما نلاحظ فيما تركه العثمانيون والمغوليون من آثار. لكنه ظل ملتزما بمعايير القالب الزخرفى ذى البعدين. وينسحب هذا المصطلح «أرابيسك» على الأشكال الزخرفية الهندسية المطلقة. كالحليات المعمارية التى تتخذ شكل الورد، حين يتقاطع محيط عدة دوائر متساوية بحسابات دقيقة فتسفر عن شكل يتسم بالكمال والفتنة، كما يمكن دمج الزخارف بأنواعها مع الكلمات المخطوطة. أو الجمع بين التصميمات الهندسية والنباتية، لتظفر بنغم إيقاعى متبلور غاية فى الكمال والجمال.

حين تضاف الزخارف للعمارة الإسلامية، تصبح كأنها رداء فاخر يكسو جدرانها، تتحول بدونه إلى أشكال بسيطة ساكنة كالمكعب والكرة والشكل



الببؤى. وهى تتحلى - وخاصة المساجد - بصفقتين رئيسيتين: الأولى هى البساطة والرصانة والوقار. والثانية هى ثراء الزخرف وسخائه. قد تختلف المساجد فى تفاصيل عمارتها باختلاف البيئة الاثنوجرافية - أى التراث الفنى المحلى. لكنها تتفق جميعا فى التصميم الأساسى الذى لا تغيير له ولا تبديل.

إذا كانت العمارة فى العصر الإسلامى تستقطب العديد من الفنون الأخرى، فهناك من الروائع ما يقع تحت مسمى «الفنون الصغرى». وهو اصطلاح يشير عادة إلى الحرف اليدوية التى تنتج أشياء الاستخدام اليومى. ولا ينبغى أن يخفض هذا التعريف من شأن تلك الروائع، لأنها تحمل صفات على قدر كبير من القيمة الفنية. فقد نجد فى علبة خشبية صغيرة من الجمال والجلال ما نلقاه فى قبة حجرية هائلة. والمقصود هنا هو الأشياء المتداولة فى قصور الخلفاء والولاة والسادة. إذ تكون عادة من صنع أمهر الحرفيين فى زمانهم وأشهرهم. لا تكمن القيمة هنا فى ثراء الخامات لأن الهدف هو الوصول إلى أرفع المستويات بأيسر الطرق وأبسط الأدوات وأكثر الخامات تواضعا، مصداقا لقول الرسول عليه الصلاة والسلام: «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه». هكذا أسفر إيمان الحرفى المسلم عن تحف تحمل مضمونا روحانيا، قد يشع من كأس من الصلصال تكتسى بالغضار الذهبى الذى أسلفنا ذكره. يؤثر هذا المضمون على حركات من يتناول الكأس فيجعل لها شكلا ومعنى. فالكأس حين تتلأأ ببريق الذهب والفضة توحى بالنبل، وتطيل متعة النكهة المؤقتة للمشروب، بينما يبقى جمالها بعد فراغها متشحا بالبهاء فى عين الناظرين.

القرآن الكريم هو الكتاب الذى يحمل كلمات الخالق سبحانه وتعالى، وهو الذى قامت به الحضارة الإسلامية، ليس من المستغرب بعد ذلك أن تزدهر فنون الكتاب وصناعته وأن تظفر بعناية خاصة من الفن الإسلامى. لقد عرفنا الأهمية القصوى للكتابة العربية وفنون الخط، وجاء دور الحديث عن الكتاب الذى يحمل بداية ظهور الفن التشخيصى فى الرسم والتلوين فى الفن الإسلامى مع ظهور الكتاب. بدأ الفن التشخيصى حينذاك على هيئة منمنمات - أى لوحات

صغيرة المساحة دقيقة الأداء. في قالب صور إيضاحية لدواوين الشعر والكتب الأدبية والعلمية. ونلاحظ في تلك المنمنمات الوشائج الأسلوبية الحميمة بين النص المكتوب والصورة أو المنمنمة. كلاهما يستند في إبداعه على الخطوط. ولم يبذل الرسامون أدنى جهد في إبراز المنظور الهندسى لعناصر التكوين وابتعدوا عن التظليل والتحجيم، حتى لا تكون ثمة شبهة في محاكاة الطبيعة. وليس من قبيل المصادفة أن جميع رسامى المنمنمات الذين وصلتنا سيرة حياتهم، كانوا خطاطين فى المقام الأول. لكن ينبغى ألا يغيب عن بالنا أن المنمنمات الإسلامية كانت فنا للخاصة وليست متداولة بين العامة. كما كانت بعيدة تماما عن الموضوعات الدينية. ومحفوظة على الدوام بين صفحات الكتب فى خزائن الملوك والأمراء والعلماء والأدباء.

هناك فن آخر على جانب كبير من الأهمية، بالرغم من تصنيفه ضمن الفنون الصغرى وهو فن النسيج مع أن الملابس فى العصر الإسلامى كانت تلعب دورا فى حياة المسلمين لا يقل عن دور العمارة - كما يقول المؤرخ الإنجليزى «تيتوس بير كارت» فى مقدمة كتالوج مهرجان الفن الإسلامى الذى أقيم فى لندن سنة ١٩٧٦. والمقارنة بين أهمية العمارة وأهمية النسيج فى الحضارة الإسلامية، لها ما يبررها ولا ينطوى على أى تعسف. فحيثما ارتفعت العمائر توفرت البيئة الضرورية لحياة الأهلين. كما أن لها دوراً بطريقة أو بأخرى فى تشكيل الإنسان نفسه، ويرى السيكلوجيون أنها عامل أساسى فى التأثير على سلوك معظم الناس. والملابس التقليدية التى كان يرتديها المسلمون، اتسمت بالاعتدال والوقار والرصانة والهيبة. كانت تجمع بين البساطة الصوفية، والفخامة والجلال. والمقصود هنا بطبيعة الحال هى ملابس الرجال، التى كادت أن تكون زيا موحدا، وليس أثواب النساء.

ينبغى أن نضع فى الاعتبار أن الحديث عن الملابس فى العصر الإسلامى، دون الإشارة إلى البيئة المحيطة والجذور التاريخية قد يؤدى إلى الغموض. فالملابس الحضارية التى ارتداها المسلمون أهل المدن ليست سوى حلقة فى سلسلة. تعود إلى شعب يحيا فى الهواء الطلق والأرض المنبسطة. فتقاليد القبائل

الرحل قد لعبت دوراً مرموقاً فى الحضارة الإسلامية يتراوح بين التكامل والتناقض، مع الدور الذى تلعبه الشعوب المستقرة فى المدن. صحيح أن أهل البداوة، ليس لديهم الكثير مما يعلمونه لأهل المدن من الفنون والحرف، إلا أن لديهم من القيم والمدرجات ما ينطوى على النيل والعظمة، والكثير من المفاهيم الجوهرية، كالإحساس المرهف بالشكل الذى يجمع بين البساطة والقوة. وإذا استقرأنا أحداث التاريخ لوجدنا أن إغارات البدو على الشعوب المدنية ذات الثقافة المستقرة، تتمخض عن انهيار الفنون المحلية لتفسح المجال للتجديد، وتصبح أكثر مباشرة وواقعية.. وأشد كثافة وأغور عمقاً.

لا شك أن السجاد ذا العقد فن بدوى أصيل، ابتكرته الجوالة فى وسط آسيا الصغرى آلاف السنين. ومضت توزع أسرار صناعته على الشعوب التى تصادفها أثناء الترحال بحثاً عن المراعى وهو من أوضح الأمثلة على الإسهام البدوى فى الثقافة الإسلامية. تطور هذا الفن ونما نتيجة للتفاعل بين قطبى العالم الإسلامى وهما: أهل المدن المستقرون. وأهل الخيام من القبائل البدوية الدائمة السفر. فالبدو متيمون بالإيقاع لأنه يؤكد لهم الحاضر على الدوام، ويعشقون الأرض المفتوحة والمساحات اللانهائية. بينما يميل أهل المدن إلى الأماكن المحدودة ذات المركز والإطار، ويفضلون الأنعام الممتدة على ما يقتبسونه من الحضر من أشكال ويختزلونها إلى حد الرمز والإشارة. أما الشعوب المستقرة فتتمى العناصر التى تأخذها عن البدو، وتثريها بالمزيد من الطبيعة. هكذا نرى أن الكثير من مظاهر الحضارة الإسلامية، حصيلة للتفاعل بين هذين القطبين وما جرى بينهما من مقايضة وتبادل وأخذ وعطاء: بين البدوى المرتحل والمدنى المستقر. تفاعل حتى متوازن بين المدينة والصحراء.. والاستقرار والحركة.. والتأمل والنضال.

.. لكى نكتشف طبيعة الفن الإسلامى ونفسرها، لابد أن نتعرف على أنواع الأنشطة من خلال فهمنا للعقلية الإسلامية فى ذلك العصر. إذ لا ينبغى أن نقيم ثقافة ما فى عصر معين بمعايير ثقافة غيرها - كما سبقت الإشارة - بالطبع توجد زوايا مختلفة لتفسير الفن الإسلامى. كأن نتناول أساليبه المتعددة والتغيرات



الناجمة عن تأثره بالبيئات العرقية التي انبثق فيها. إلا أن تنوع الأساليب لم يخرج بالفن الإسلامى فى جميع الأحوال عن منظومة المفاهيم والمدرجات والمعايير التى عرضنا لها فى مطلع الحديث. ونعود فنكرر أن فن الكتابة والخط، هو مهد الشفرة فى الفن الإسلامى ومكمن فكرته الأساسية. كما أن العمارة والزخرفة، تجمعهما علاقة ترتكز على مبادئ هندسية واحدة. هذان هما وجهها الفن الإسلامى، اللذان لا نظير لهما فى أى حضارة سابقة - ودعنا من اعتقاد بعض المؤرخين الغربيين بأن الأشكال الفنية الإسلامية يمكن إرجاعها إلى تأثيرات أجنبية. ولكن عدم وجود نظير للفنون الإسلامية فى الحضارة السابقة عليها، لا ينفى الاحترام الكامل للنظرة التاريخية التى تلقى الضوء على ظاهرة الفن الإسلامى. وتساعدنا على فهمه وإدراك خفاياه بأن تبين الطريق التى سلكها لتحويل تراث الحضارة السابقة. وتلفت النظر إلى مواطن الاختيار فى خضم الأشكال المتعددة: ما هضمه منها وما رفضه ونبذه.

.. لكن هذه النظرة التاريخية إلى الفن الإسلامى تحمل فى طياتها، ميلاً إلى المبالغة فى الدور الذى لعبته المؤثرات الأجنبية، فى كل مراحله. بينما لم تكن التأثيرات واضحة ملحوظة وقوية، إلا فى البدايات الفنية المبكرة فى العصر الأموى. فالتوازن الذى تحقق بين وسائل الخبرة الفنية، لم يطرأ عليه أى تغيير طوال العصر. فقد نشأ هذا التوازن من مبدأ الحقيقة الواحدة، مما أدى إلى تجنب وسائل تعبيرية معينة وتبنى أخرى. الأمر الذى يفسر ما يتصف به الإبداع الفنى الإسلامى من الثراء حيناً.. والتقشف أحياناً.

## ينابيع الفن الإسلامى

كلما أطل الهلال الوليد من الأفق البعيد فى عشية رمضان أو أية مناسبة دينية، أطلت معه ذكريات نعتز بها ونحرص عليها كما نحرص على مقل العيون. فالتراث الإسلامى لا يخص المسلمين وحدهم بل يلف بعباءته العالم أجمع إضافة أجدادنا إلى تراثنا القديم - المصرى والرومانى واليونانى والقبطى - توارثناه على هيئة سلوك عام وعادات وتقاليد ومأثورات وحكم وقصص وحكايات شعبية ومصنوعات تطبيقية ورسوم وزخارف ومنحوتات وأساليب معمارية، تعكس قيما استطبيقية وجمالية تحمل شخصية المكان والإنسان. أثبتت صلابتها وجدرانها حين دخلت امتحان الزمن.

لم تكن لدى العرب نهضة فنية قبل أن يخرجوا من شبه الجزيرة فاتحين نصف العالم المعروف آنذاك. لكنهم تبناوا الفنون الجميلة والتطبيقية والحرف اليدوية والتكنولوجية فى كل مكان حلوا به. فى سوريا والعراق ومصر وإيران. وما كاد الأمويون ينقلون عاصمة الإمبراطورية الوليدة إلى دمشق (٦١١/٧٤٩م) حتى جلبوا الخامات واستقدموا الصانع المهرة من مختلف الولايات لبناء المساجد وتشيد المدن الجديدة.

مهندس إيرانى هو الذى أشرف على إقامة مسجد دمشق بسواعد العمال السوريين، وتكمل الفنيون البيزنطيون بتجميله بالفسيفساء. وكم نزح العمال المصريون لتعمير بيت المقدس ودمشق ومكة - كما يفعلون اليوم فى الدول العربية ثم تسلم العباسيون الحكم «٧٥٠ - ١٢٥٨م» فنهجوا نفس السبيل واستعانوا بالعمال المهرة والفنانين من جميع أنحاء البلاد المترامية الأطراف.

كان الفن الإسلامى فى دور الطفولة والتكوين والتبلور حتى نهاية الدولة الأموية وغنى عن القول أنه لا توجد فواصل كحد السكين بين العصور التاريخية. غير أن الثابت أن الإضافات التى يعتبرها المؤرخون والنقاد وعلماء الجمال معالم كبرى فى تاريخ الفنون الجميلة والتطبيقية والحرف اليدوية، إنما أنجزت بعد أن

تسلم العباسيون الخلافة، بدءوا بتخطيط مدينة بغداد أولى الحواضر الإسلامية الجديدة عام ٧٦٢م. وفي ٨٣٦م شيدوا العاصمة الثانية: سر من رأى فكانت اسما على مسمى. فيها اكتشف الخزافون «البريق المعدنى» أو «الغضار المذهب» فرفعوا من شأن الصلصال وحولوه إلى ما يشبه الذهب والفضة والنحاس. وابتكر الرسامون الوحدة الزخرفية «اللانهائية» التى أجمع الباحثون على أنها تجسيد للفكر الإسلامى ونظير تشكىلى للعقيدة..

لذلك نرجح الرأى القائل بأن «الفن الإسلامى» ولد فى المدينة المنورة فى عهد عثمان بن عفان ونما فى المشرق والمغرب ما بين إيران والشام ومصر وشمال أفريقيا وترعرع وكشف عن بهائه فى أواخر العصر الأموى بالشام فى «واجهة قصر المشتى» المحفوظة فى «متحف برلين الشرقية». ثم استوى عوده واكتملت صورته فى النصف الثانى من القرن الثامن الميلادى.

..«يتمثل بعض التراث الإسلامى التشكىلى فى المشغولات والأعمال الفنية والتطبيقية والحرفية التى بقيت عبر القرون. كالأوانى الخزفية والزجاجية والمعدنية والعلب الخشبية المطعمة والسواتر المؤلفة من الخشب المخروط والمنسوجات والمخطوطات المرسومة والملونة والمصاييح والمشكارات والقناديل وأدوات.. ومالى إلى ذلك. تحف تحمل رسالة الفنان المسلم والحرفى فى الإبداع الجمالى والفكرى والتكنولوجى.. كنوز نعث فيها على إمارات الأصالة والشخصية المحلية وجذور الوحدة الوجدانية بين الشعوب العربية وأسرار العالمية. نلتقى فى المشغولات المبكرة بالوحدات الزخرفية الإسلامية التى استمدت بدايتها الشكلية الأولى من الثقافات السابقة. من بينها زخارف مسيحية انفق رهبان الأديرة أعمارهم فى تجويدها وتطويرها وابتكار تشكيلاتها. تثير فىنا أحاسيس الجمال تارة والاستقرار تارة.. والنضارة والطراوة تارة ثالثة. وصل الفنان المسلم بتلك الزخارف إلى قمته وضمها معانى دينية وأضفى عليها تجرده وخلوص جهده لوجه الله. أدرك الأوروبيون قيمة هذا التراث فطاف تجارهم بمنازلنا فى مطلع القرن يبادلون من يقتنى بعض التحف بسلع أوروبية حديثة خزفية أو معدنية أو منسوجة. لم يقتصر تهريب التراث الإسلامى على نشاط هؤلاء المتجولين بل أمتد إلى عواصم المحافظات المصرية على شكل أسواق خاصة لبيع «الأنتيكات».

اختلفت مصادر الفن الإسلامى باختلاف البيئات الثقافية التى اتصل بها وكانت فى البداية «بيزنطية» و «ساسانية» - كما يلاحظ فى فسيفساء قبة الصخرة فى بيت المقدس «٦٩١-٦٩٢م» وواجهة «قصر المشتى» التى أشرنا إليها ومرجعها إلى القرن الثامن. والصور الجدارية «الفريسكو» فى قصر عمرة سنة ٧١٢ ميلادية. والفن الساسانى الذى ازدهر طوال أربعة قرون «٢٢٦-٦٣٧م» وجدت آثاره فى إيران والعراق بقرب من بغداد. زخارف محفورة فى الجص لها أصول آشورية شبيهة بالأزهار متسمة بالتماثل والتكرار. وحداتها مراوح نخيلية كاملة ومنقسمة أو على شكل قلوب أو مفصصة الحواف فى شريط طويل. يرى الباحثون أن هذا النمط الزخرفى تكمن فيه الجذور البعيدة لوحدة «التوريق» اللانهائية التى تحلى بها كل من «قصر المشتى» ومسجد القيروان ، إن الفنان المسلم كان يقتبس هذه الزخرفة فى البداية بلا أدنى تغيير. أدى تأثير الفن الإسلامى بالثقافات المحلية إلى اختلاف طابعها فى الشرق عنه فى الغرب بل فى أجزاء صغيرة من المناطق الشرقية أو الغربية. يقول م. س. ديمان إن الفن الإسلامى تأثر بالإيرانيين والترك الرحل فى شرق إيران ووسط آسيا فاكتسب عناصر وأساليب زخرفية جديدة لم تكن معروفة للمسيحيين الشرقيين أو للفن الساسانى. كالحفر المائل أو المشطوف على الجص والحجر والخشب. كذلك التفريعات الهندسية ذات الأوراق المستديرة فى العصر العباسى. لكن تلك التأثيرات لم تعق سيادة الطابع الإسلامى والشخصية الجديدة التى اكتسبها الفن. فإذا كان المسجد فى الهند - كما يذكر مانويل جوميت موزينو - لا يتشابه فى شئ مع المسجد فى أسبانيا أو سوريا أو القاهرة، وكان من المستحيل العثور على عنصر مشترك بينها جميعاً، فهناك أساس واحد للحساسية الاجتماعية يطبع هذه المساجد جميعاً، فنظام النسب يقوم على أساس إنسانى هو الوضع الأفقى فى خط مستقيم فى شكل يتسق مع نظرية المساواة فى المجتمع الإسلامى. أما غابة الأعمدة المتراصة فى إيقاع وامتداد تحت سقف مسطح؛ فتعبير معمارى يشبه جماعة المصلين تحت السماء المهيبة.

---

لكى يصل الفنان المسلم إلى التعبير عن المضمون الروحى للعقيدة فى شكل «قيم بصرية» كان عليه أن يتمكن من الرياضيات كأسلوب لتحقيق الهدف. أم يبدع



فنا للفن لم يكن فنه «معالجات تشكيلية». أبدع زخارف الرقش والتوريق مستهدفا المضمون والفكرة. ولعل «م. ج. برونوفسكى» من أكثر الباحثين دقة فى الزخارف الإسلامية أفرد لها صفحات فى كتابه «ارتقاء الإنسان». شرح ببساطة كيف استخدم الفنان عبقريته الرياضية فى تصميم زخارف «التوريق». وتساءل بلسان غير العارفين وهل أنفق أساتذة الرياضيات العرب القدامى أوقاتهم فى هذا النوع من الألعاب؟ ثم بادر بالإجابة: لكنها أى الزخرفة ليست لعبة. إنها تضعنا وجها لوجه أمام شىء يصعب تذكره هو أننا نعيش فى «حيز» من نوع خاص منبسط. أملس.. ذى - أبعاد ثلاثة.. وله خصائص لا يمكن الخروج عليها!!!

هكذا أوضح «برونوفسكى» عمق الفكر والفلسفة التى لخصهما الفنان المسلم فى شريط واحد من تلك «التوريقات» أراد أن يذكر بالقوى العليا التى تحكم حياتنا. يشير إلى «محدودية» الحياة الدنيا و «لا نهائية» الآخرة. لذلك اهتز العالم للرقش العربى والتوريقات ومازال يدرسها كما فى هذا الكتاب.

لم يمض قرن واحد على رحيل الرسول عليه الصلاة والسلام حتى تلاحقت الانتصارات وامتد الفتح الإسلامى إلى فلسطين والعراق وسوريا «٦٣٦م» وبين النهرين «٦٣٧م».. ومصر «٦٣٩م». وما كادوا يهزمون فارس حتى استداروا إلى تركستان وجزء من البنجاب ومن ثم شمال أفريقيا وأسبانيا. أصبح كل ذلك عالما موحدا فى قبضة الثقافة الإسلامية. لذلك جاء الفن الإسلامى شكلا حضاريا تضافرت على صهره ظروف تاريخية من خلال هزيمة العالم القديم والوحدة السريعة القسرية لكل تلك البطاح متباينة الثقافة. تحدد بتأوه ونموه سياسيا منذ البداية بصرف النظر عن العوامل الجغرافية والاجتماعية. لذلك تنسب مراحله إلى الأسرات الحاكمة للإمبراطورية كلها أو لجزء منها. الأمر الذى يفسر الطبيعة المعقدة للفن الإسلامى لأنه يضرب بجذوره متشعبة فى فنون العالم القديم وتقاليدها فى مختلف البلدان. وربما كان العنصر العربى الوحيد والمستمر فى هذا «الكيان» هو الرسالة الروحية للإسلام ولغة القرآن الكريم وشكل الحرف العربى.. مما أدى إلى تنويعات لا نهائية من الزخارف ونظام كامل من التجريد

الخطى. ولقد أشار «أرنست جروب» فى كتابه عالم الإسلام إلى المعارف الرياضية والفلكية التى ورثها العرب عن الرومان وكيف استخدموا المبادئ الهندسية فى فنونهم مع حاستهم الفطرية نحو الإيقاع الذى ميز أشعارهم وموسيقاهم. ويعزو الطابع التجريدى إلى تأثير العنصر التركى ، تبنته شعوب وسط آسيا وجميع الثقافات المجاورة خلال رحلاتهم الطويلة من قلب القارة إلى مصر. كما ترجع إليهم تصميمات تشخيصية وغير تشخيصية وأنماط تصويرية لا يخطئ الخبراء اكتشاف تأثيراتها على الفن الإسلامى. ساعد على تأكيد هذا التأثير أن الأتراك حكموا معظم العالم الإسلامى ابتداء من القرن العاشر حتى القرن التاسع عشر. طبعوا الفن الإسلامى من خلال هذه القرون بأفكارهم وذوقهم وتقاليدهم.

أما الفرس فيتبدى أثرهم فى الموقف الغنائى الشاعرى والاتجاهات الميتافيزيقية التى تهيم فى دنيا التجارب العاطفية والدينية وتفضى إلى نمط مميز عن الصوفية. ولعل أعظم أساليب الرسم الملون ازدهاراً هى التى ظهرت فى إيران فى إطار من الأدب الفارسى حيث أبدعوا روائع تمثيلية وتشخيصية وصورا تجريدية شاعرية فى توصيف الطبيعة ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتى لا تضاهيها رسوم أخرى فى الفن الإسلامى . انسحب هذا الموقف الخيالى الشاعرى الحالم على فن العمارة فكساها بأنماط زخرفية تذيب فى غلائلها الطبيعة المعمارية بما فيها من أحجار ثقيلة الوزن شديدة الضغط. تختلط كل العناصر المعمارية للتحويل إلى عالم من الخيال السابح.

تظهر وتختفى تأثيرات الثقافات القديمة على الفن الإسلامى. تتضح أحيانا حتى نتمكن من عزلها وتحديدها. وتندمج أحيانا أخرى وتوغل فى الغموض. لكن الذى لا شك فيه أن كل إقليم فى أنحاء الإمبراطورية ساهم بقسط فى الملامح والتقاليد الفنية ليشكل مع باقى الإمبراطورية وحدة دينية وجغرافية غير مسبوقة فى التاريخ إلا بشكل أقل قوة أيام الإمبراطورية الرومانية.

ساعد على هذه الوحدة فى اعتقادنا - ما يسميه «جمال حمدان» السيولة السياسية فى كتابه «شخصية مصر» حيث يقول فى الجزء الثانى:

«الإمبراطورية الإسلامية العربية» أساساً إمبراطورية تحريرية كما قد نقول، بل وسرعان ما هاجرت نواة السلطة السياسية فيها من موطنها الأصلي وتنقلت بحرية بين أقاليم الدولة المختلفة كما لو كانت تؤلف بينها «كومونولث» وفي ظل هذا الوضع الخاص جداً، كانت الأقاليم تخضع لبعضها البعض بالتناوب وعلى التعاقب بلا عقد أو صراعات.

هكذا احتفظ كل إقليم في العصور الإسلامية بعلامحه الشخصية وذاتيته الثقافية الفنية في الإطار العام للفلسفة الإسلامية. فالفن الإسلامي ليس تركيباً بسيطاً لفنون الولايات لكنه اندماج وتفاعل وانصهار يضيف طابعاً متفرداً على كل إبداع ينتسب إلى الفنون الإسلامية.

## من كنوز الفن الإسلامى

نتكلم كثيرا عن التراث الإسلامى فى المعارض والندوات والمحاضرات وقاعات  
الدرس، مفترضين أننا جميعا عارفون ومتفقون على مواصفات هذا التراث فى كل  
من فنون: العمارة والخزف والرسم والمعادن والسجاد وغيرها من الإبداع الذى  
أسفرت عنه «الثقافة الإسلامية». نكتفى عادة بالجوانب التاريخية وتفاصيل  
الوقائع وتتابعها وإحصاء الأعمال التى وجدت فى مختلف العصور. ونادراً  
ما نضع مواصفات «إجرائية» تساعد طالب الفن أو الذواقة أو المثقف العادى فى  
أن يحدد على وجه التقريب العصر الذى تنتمى إليه تحفة فنية معينة. أو  
اكتشاف علاقة عمل فنى معاصر بالتراث الإسلامى من باب «الاستلهام»..  
بمعنى الاستفادة من الخبرة الجمالية المحلية السابقة. بدلا من عقد المقارنات  
بينه وبين الأعمال الأوروبية الماثلة. أو الظن الخاطئ أن التأثير بالتراث  
الإسلامى يعنى إدخال تشكيلات وحدات خشب الخرط فى تصميم التماثيل  
واللوحات. أو استخدام آيات قرآنية وحروف عربية فى عمل تكوينات زخرفية  
وتلك أساليب جد سطحية. لأن التراث الفنى الإسلامى وكيفية الاستفادة به  
كمنبع للحياة والانتماء فى إبداع الفن العربى المعاصر مسألة أعمق من هذا  
بكثير.

للساميين فى العصور الإسلامية دور خاص واتجاهات تعبيرية متنوعة. توطدت  
مكانتهم منذ انتقال عاصمة الإمبراطورية الفنية إلى دمشق فى العصر الأموى  
«٧٥٠/٦٦١م». لكنهم لم يتخذوا صيغة «المدارس الفنية» أو الفرق الأسلوبية  
على النسق الأوروبى المعروف، تنوعت أساليبهم بتنوع المكان والزمان والأسر  
الحاكمة. لذلك ينبغى حين نتحدث عن «التراث الإسلامى» أن نحدد تلك  
الأبعاد الثلاثة لنتعرف على الجذور التى ينبثق منها «التراث» الذى نحن  
بصدده: معماريا كان أو تصويريا أو خزفيا. فانتقال المراكز الفنية من الشرق إلى  
الغرب أو العكس يسفر عن «سمات» تنسجم مع الوسط الثقافى الجديد. فبينما



تنضح الفنون الأموية بالتأثيرات الكلاسيكية والهلنستية، نلمس طابعاً ساسانيا وبيزنطيا وتركيا في «التراث» - العباسي في بغداد بعد انتقال العاصمة شرقاً إلى العراق. استلهم المسلمون البيئة الثقافية الجديدة وهضموها. وعملية «هضم» التراث المحلي «حكمة» ينبغي أن يعيها فنانونا قبل أن يولوا وجوههم نحو الغرب. ليس مقبولاً أن يهملوا كنوز التراث المحلي الغنى بالإلهام ويتركونه منهلاً عذباً لفناني أوروبا طوال عصر النهضة والعصر الحديث. نذكر في هذا السياق قصة «سعيد الصدر» - باعث فن الآنية في الشرق الأوسط - مع أستاذه الإنجليزي «برنارد ليتش» حين التحق بمشغله في لندن سنة ١٩٢٩، حاول أن ينهج سبيله في إبداع الأواني فنهره وصاح فيه: «لا تقلدني تقليداً أعمى». انظر إلى تراث بلادك في الفن الإسلامي وتعلم منه. فمضى يدرس الخزف والأواني الإسلامية في متاحف لندن ويستورد الطين الأسواني من القاهرة ليبدع أوانيّه في خامات بلاده.

لا يلقي الرسم الإسلامي من الباحثين العرب نفس العناية التي تلقاها العمارة والفنون التطبيقية. مع أن الثقافة الإسلامية اهتمت منذ البداية بالفنون الجميلة من رسم ونحت. والتراث الإسلامي يزخر بالرسوم الملونة العظيمة في المخطوطات وعلى الجدران والأرضيات والصور الشخصية «البورتريهات» أيضاً والكائنات الحية والخرافية والأسطورية على السواء. من هنا تبقى بين أيدينا حقيقة ماثلة مفادها أن التمثيل التشخيصي والرسم الملون سادا جميع العصور الإسلامية ولم ينقطعا أبداً. وباستثناء المساجد التي خلت تماماً من الصور المرسومة والمجسمة، فقد حذلت القصور الإسلامية باللوحات الجدارية والأرضية والتماثيل. واعتبرت من أهم العناصر الثقافية الإسلامية جنباً إلى جنب مع العلوم والآداب. وإن كانت المخطوطات المصورة من أروع آثار الرسم الملون الإسلامي، فلم يصلنا شيء منها من العصور الباكرة. لم يبق من تلك المرحلة سوى الرسوم الحائطية والأرضية في قصر الحيرة يتضح أسلوبها الكلاسيكي في التحجيم والتظليل وتباين الألوان في مختلف العناصر والإحساس العميق بالكتلة والفراغ، وتنغيم الألوان الكابية المؤلفة من درجات الأخضر والبني والأصفر الكاكي والأحمر مع أمسات بيضاء وسوداء. أما التكوين كله فمرسوم بفراجين عريضة تسوده عناصر رومانية تقليدية تصور

آلهة الأرض في دائرة مع رمز على هيئة ثعبان ملفوف حول نفسه حاملاً ثمرة في قطعة من النسيج. كل ذلك محاط بحلزونات من الأعناب تذكرنا بالرموز المسيحية المستلهمة من مقولة المسيح لتلاميذه: «أنا الكرمة وأنتم الأغصان». ثم شكل «السنطور» - ذلك الكائن الأسطوري الإغريقي نصفه ثور.

رسم آخر بعيد تماماً عن الأصول الرومانية ومستلهم من التقاليد الساسانية. الأمر الذي يوحى بتنوع الفنانين الذين كلفهم السيد بتزيين قصره في فجر الدولة الأموية. لم يكن الفن الإسلامي قد تبلور وتحددت شخصيته بعد. كان انتقالها يعتمد على التوليف والاختيار من العناصر والأساليب المتوفرة في البيئة المحيطة بمركز السلطة. فضلاً عن استقدام الفنانين والحرفيين من مختلف الأقاليم ذات التقاليد الثقافية المتباينة.

اللوحات الجدارية في «قصير عمرة» التي بقيت أطلالها رغم التدمير الشامل الذي لحقها تصور إحداها الحاكم بين حارسيه. يحمل أحدهما شعلة بينما يشير الثاني إليه. أما السيد فجالس في سماء من الطيور المفردة على صفحة البحر منبسط مترامى الشطآن. لوحة أخرى تشتهر باسم «أعداء الإسلام» تصور ملوك بيزنطة وفارس والصين والسند والحبشة وأسبانيا. صور شخصية لقادة الدول المقهورة «بورتريهات» بأسلوب ساساني يتبدى في رفع الأيدي إلى أمام علامة التسليم. بنى هذا القصر الصغير سنة ٧١٢ ميلادية آية في فنون العمارة والتجميل، ليكون استراحة للحاكم في صحراء سوريا أثناء رحلات الصيد. اكتست قبة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام بمشاهد الحياة اليومية وصور راقصات ومطربات وجد شبيه لها على بعض الصحاف الساسانية. وعلى جدران قاعة الاستقبال يظهر الخليفة في مراحل: الطفولة.. والفتوة.. والكهولة.

الواقع أن العباسيين حين نقلوا عاصمتهم من سوريا إلى العراق، إنما نقلوا الفن الإسلامي من الوسط الكلاسيكي الهيلينستي إلى البيئة الثقافية البيزنطية والساسانية. لذلك اتخذت زخارف قصورهم النمط الساساني في النصف من القرن الثامن. امتلأت جدران جناح الحريم بصور الراقصات والموسيقيات وصائدات

الحيوانات. مع طيور مرسومة في دوائر ومربعات داخل براويز منقوطة بما يشبه القلوب أو حبات اللؤلؤ. وتبدو التأثيرات الفارسية في تصاوير قصور أخرى حيث الوجوه مستديرة والعيون لوزية والحدقات كبيرة والأنوف مستقيمة وخط يحدد مكان الفم. بالإضافة إلى الشعر الأسود الغزير أو المصفور. أنماط كانت سائدة في وسط آسيا نقلها الأتراك معهم إلى العراق حين استخدمهم العباسيون واعتمدوا عليهم.

أما عن المخطوطات المصورة فلم يعثر الباحثون على ما يلقي ضوءاً على طبيعة رسومها والعوامل التي أثرت عليها. أقدم الآثار الإسلامية في متاحف العالم لا تكاد تتعدى القرن الثالث عشر. لكن غزارة هذا التراث في العصر العباسي توحى بتوفير المخطوطات المصورة قبل ذلك لكنها فقدت ربما بسبب الحروب الطاحنة التي سادت مختلف الأقاليم في كثير من المناسبات. ليست بآخرها الغارات الوحشية الهمجية التي شنّها المغول بقيادة جنكيز خان لينهى حكم العباسيين ويقتل آخر خلفائهم سنة ١٢٥٨ ميلادية. استمر حكمهم «نظرياً» حتى هذا التاريخ منذ عام ٧٥٠. لكن الحقيقة أن بعض الولايات استقلت عن الحكم المركزي منشئة مراكز فنية وأساليب إبداعية ذات طابع متميز مع الاحتفاظ بالروح العامة للفن الإسلامي. مثل الأمويين في قرطبة بالأندلس والطولونيين في مصر «٨٦٨ / ٩٠٤» فضلاً عن تصاعد إحلال الأتراك محل العرب منذ القرن التاسع فشاع طابعهم الفني تدريجياً وتأثر به أسلوب رسم المخطوطات الذي تبلور في مدينة «الموصل» بشمال العراق خلال القرن الثاني عشر. اعتمد الفنانون هناك على التقاليد السلجوقية لكنهم استلهموا الأساليب الكلاسيكية في الرسوم التوضيحية في الكتب العلمية اليونانية مع التعمق في الواقعية. تعتبر الصفحة التصديرية لكتاب «الترياق» المؤرخ ١١٩٩م نموذجاً للأساليب السلجوقية الرمزية. نسخة أخرى مثل «مدرسة الموصل الفنية» خاصة في لوحة «السلياس» أي رعاة الخيال. و «إعداد الطعام للوال». يقابل هذا الاتجاه في سوريا اللوحات المصورة في مخطوط «مقامات الحريري» المؤرخ ١٢٢٢م تندمج فيه كل من التقاليد الهيلينستية والسورية لتمنحنا إحساساً بالتعبير والحركة، مغايراً للأسلوب الموصل المزوج بالتقاليد السلجوقية.

اتضح هذه الفروق بين مختلف «المدارس الفنية الإسلامية» يساعد الرسامين العرب المعاصرين في إضفاء طابع انتمائي على إبداعهم الذي تضيع قيمته في الحافل في بحور «التلفيق» و «التقليد» و «اللهث وراء البدع الغريبة» و «الثرثرة بفلسفة» قد تناسب المجتمعات الأوروبية على الشاطئ الآخر من المتوسط . في بغداد في عام ١٢٣٧م، رسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي: مخطوط «مقامات الحريري». تفوق به على واقعية «مدرسة الموصل» في الشمال، وعلى الواقعية الهيلينستية الفاطمية. واستمرت «واقعية الواسطي» إلى قرب نهاية القرن الثالث عشر رغم بداية ظهور «المدرسة المغولية» القوية في إيران. آخر مخطوطة من أسلوب بغداد الواقعي مؤرخة ١٢٨٧م ومحفوطة باستنبول. رفيعة المستوى في واقعيته تظهر تفاصيل المبنى الذي يلتقي فيه الفلاسفة مع تلاميذهم. ترتسم على وجه كل منهم تعبيرات فردية خاصة بالرغم من تجريدية الألوان وغلبة الذهبي والأبيض. مما يوحي بالانحدار وإفساح السبيل للمدارس الإيرانية لكنها استمرت مع ذلك بشكل أو بآخر في رحاب الماليك في مصر.

تعتبر «مدرسة بغداد الواقعية» من أهم معالم التراث الإسلامي في الرسم الملون. علامة نضجه وتبلوره واتخاذها شخصية مستقلة تكونت من اندماج العناصر الفارسية والبيزنطية في القرن الثالث عشر. وقد نحدد أقدم نماذجها. بكتاب «العقاير» المؤرخ ١٢٢٢م. مجموعة من صور الأطباء والجراحين لهم سحنة عربية وقامات فارمة مع بقاء الزخارف الفارسية على الملابس والهالات البيزنطية خلف الرؤوس. أثار فجة من الثقافات القديمة اختفت تماماً سنة ١٢٣٧م من رسوم «الواسطي» الذي - كما أشرنا - أتم إنضاج الأسلوب البغدادي في التراث الإسلامي التصويري الملون. و «مقامات الحريري» مجموعة أحاديث أدبية بطلها «أبو زيد السروجي» ترويه عنه شخصية خيالية اسمها «الحارث ابن همام». رسمها فنانون آخرون في أوقات متفرقة في عدة نسخ موزعة على متاحف العالم. تصور لوحاتها حياة العرب في القرن الثالث عشر بوجوههم السامية في حياتهم اليومية. تتميز بينها رسوم «الواسطي» لفرط واقعيته وتمثيلها لفن الرسم الإسلامي في قمة نضجه. فقد درس مختلف الشخصيات التي جاء ذكرها. في



«المقامات» من خلال تعبيرات الوجوه والحركات. وإن كانت التقاليد السلجوقية ظلالها على مدرسة بغداد حتى نهاية القرن، فقد خفت صوتها بعد أن انتقل مركز الإبداع إلى سلاطين المغول في إيران.

لوحات «الواسطى» حرية بأن تستأثر بالمزيد من حديثنا عن الرسم الإسلامى الملون ليست «إيضاحية» بالمعنى الشائع لهذه الكلمة. لكنها عمل إبداعي «بصرى» مواز للمقامات المكتوبة. تؤدي رسالتها الإخبارية والجمالية بطريقة أخرى. ليست عملاً ثانوياً أو ملحقاً ومن الممكن الاستمتاع بهذا بعيداً عن المقامات! أنها لغة الخط واللون الملمس والحركة والإيقاع والتعبير والتوزيع.. إلى آخر القيم الفنية. صور بها حياة العرب في العراق في القرن الثالث عشر في مشاغلهم اليومية.. المسجد.. الحقل.. الصحراء.. الخان. المكتبة. أو الحفلات والأعياد. لوحات غنية بمجموعات الناس مع خيولهم وحيواناتهم مع دقة التفاصيل وثرأ الألوان. لقد هضم المؤثرات المسيحية الشرقية والتقاليد الإيرانية واستخرج أسلوبه الفريد الذى يضم فن الرسم الملون فى العراق وسوريا ومصر طوال النصف الثانى من القرن الثالث عشر. لم يرسم من أحداث «المقامات» إلا كل ما أثار أفكاره واستنفر خياله. فاكتست منمنماته بالصدق وتبرأت مكانتها الرفيعة بين تراثنا الإسلامى. الخيال والأغراب اللذان تميزت بهما «المقامات»، وتصويرها لأحداث العصر وصراعاته، وألهب مشاعر «الواسطى» واستنفض عوامل الطرافة والجاذبية وأفسح له سبيل استعراض قدراته ومواهبه وخفة ظله فى الحديث بلغة الخطوط والألوان. خفت روائعه من خشونة ووحشية بعض ألفاظ «الحريرى» التى وردت فى «المقامات» تعمق فى تجسيد أحاسيس البطل «أبو زيد السروجى» وروايته الحارث بن همام وكل واحد من الشخصيات المرسومة. وإن كان أهمل «المنظور» وعمد إلى التسطيح فذلك مما يتفق مع «الحداثة» التى يتناولها النقاد وعلماء الجمال هذه الأيام ويؤكدون الحفاظ على خصائص «الصورة» من حيث أنها ذات بعدين بعيدة عن القيم النحتية أو المسرحية أو الموسيقية.

انتهى الرسام «يحيى بن محمود الواسطى» من إبداع منمنماته التسع والتسعين فى الثالث من مايو سنة ١٢٣٧م. مساحة كل منها: ١٨ × ٣٧ سم.

بعضها مرسوم على صفحتين متقابلتين مما أدى إلى أن تشغل اللوحات ١٦٧ ورقة من المخطوطة. لوحات ذات طابع تعبيرى بالمفهوم الحديث للكلمة. ضرب صفحا عن النسب الواقعية من أجل مزيد من الواقعية والحيوية. لم ينهج نفس الطريق فى رسم الخيول والحيوانات الأخرى وعمد إلى تحرير الزهور حتى اتخذت شكل التبريز. تنم روح الدعابة فى إبداعه عن ذكاء حاد فى معالجة أسلوب السرد المتفق مع المقامات. يصدق عليه القول الصينى المعروف: قد تكون الصورة خيرا من ألف كلمة.

لم تنحسر «مدرسة بغداد» تماما فى نهاية القرن الثالث عشر حين تكونت بمرام «المدرسة المغولية»، لفن الرسم الإسلامى فى إيران بقى تأثيرها ساريا فى المناطق الواقعة تحت حكم الأيوبيين - والمماليك. بينما بسط «هولاكو» حفيد «جنكيز خان» نفوذه على كل من العراق وإيران (١٢١٨ / ١٢٣٤م). ظهرت فى إيران حينذاك مدرسة للرسم الملون ازدهرت فى أواخر القرن الثالث عشر واختلفت عن سابقتها البغدادية ذات النكهة السلجوقية. استقدم المنغوليون فنانين صينيين لكنهم فى نفس الوقت لم يرفضوا الرسامين العرب وأسلوبهم البغدادى. مرت فترة انتقالية اختلط فيها الأسلوبان. وتعتبر مخطوطة «منافع الحيوان» المؤرخة ١٢٩٧م نمطاً نموذجياً لاختلاط الأسلوب السلجوقى العراقى بالصينى الإيرانى (١٢٩٤ / ١٢٩٩م). أنجزت هذه المخطوطة فى مركز فنى بالقرب من «تبريز» وتضم أربعاً وعشرين منمنمة بريشات فنانين مختلفين فى طابع الإبداع. من أشهرها لوحة «آدم وحواء» ذات الطابع العربى. وقد بقى هذا الأسلوب البغدادى بعض الوقت فى رسوم الحيوانات والأشخاص. أما التأثير الصينى الوافد من أواسط آسيا فيظهر فى المناظر الطبيعية التى رسمها الفنانون بالفرشاة العريضة المليئة. وفى شكل طائر العنقاء الخرافى مرسوماً فى هيئة خيالية محاطاً بأوراق الشجر. مع الاهتمام بالزهور والسحب التى نلتقى بها كثيراً فى الرسوم الصينية. اتسمت المنمنمات المغولية الجديدة بالديناميكية والحركة المفاجئة. خرج بها الفنان بذكاء عن التقاليد السابقة فى رغبة عارمة لتصوير الدنيا وكائناتها بأسلوب جديد لذلك - يقول أرنست جروب - اتسم إبداعه

بنضارة غربية وكثافة وأصالة. لم تلعب التقاليد الصينية دور «المشق» للفنانين الجدد. لكنها ساعدتهم على الخروج على القواعد القديمة مجرد تكة للتغيير.

مركز فنى آخر غير «تبريز» هو الذى أبدع «الشاهنامة» فى القرن الرابع عشر - تلك الملحمة الشعرية التى أبدعها الفردوسى. مخطوطة مفككة ناقصة. لكن الروائع التى وصلت إلينا بواقعيتهما الشعرية وكثافة ألوانها تؤكد كيف هضم الرسامون التقاليد السابقة وأضافوا عليها جوا من الأحاسيس القوية والحركة الوحشية التى لا نظير لها فى الرسم الإسلامى الملون. اتخذت الأشكال الإنسانية صفات خاصة توضح الفروق الفردية. وتحول النمط الواحد للوجوه إلى تعبيرات صادقة. شأن الرسامين فى عصر النهضة الإيطالية الذى واكب هذا الاتجاه. أسلوب فريد يتكون من تكامل التفاصيل الواقعية للشكل الإنسانى مع المناظر الطبيعية والحيوانات فى موضوع يتسم بالشاعرية والخيال.

إذا كانت «مقامات الحريري» رائعة الرسم الملون الإسلامى فى القرن الثالث عشر، فال «شاهنامة» أعظم ما وصل إليه فن الرسم الإسلامى الملون فى الشرق. تمكن مبدعها من تقاليد مدرستى «تبريز» و «بغداد» ثم أضاف طريقة التعبير عن «المنظور» بتخصيص معظم فراغ الصورة للمنظر الطبيعى بينما تتوالى صفوف مجاميع الناس أو المحاربين الواحد فوق الآخر. الأمر الذى حرر الرسام من حصر الأشخاص فى القاع على مستوى واحد كما كان الحال فى التقاليد القديمة. قد يستطيلون إلى أعلى أحيانا فيمتلئ فراغ اللوحة ويختفى كل إحساس بالمساحة.

مجرد ملامح بسيطة لفن الرسم الملون فى بعض العصور الإسلامية. إذا أمعنا فيها النظر وتاملناها بعقل مفتوح.. عثرنا على كنوز من الإلهام لفنانينا الشبان الذين لم يسقطوا بعد فى مصيدة البدع الأسلوبية. أجمع الباحثون فى النقد وعلوم الجمال على أن «العالمية» فى الفن لا تعنى تقليد الثقافات الأكثر تقدما. إنما «العالمية» دراسة للتراث المحلى وإضافة إليه.

## كنوز أسبانيا الإسلامية

هذه الكنوز عرضتها الولايات المتحدة سنة ١٩٩٢ تحت اسم «الأندلس»، في واحد من أعظم متاحف العالم وهو المتروبوليتان، بمناسبة مرور خمسمائة عام على اكتشاف كريستوفر كولمبس للقارة الأمريكية. تذكرنا تلك الكنوز بقصة الازدهار الثقافي الذي عاشته أيبيريا تحت الحكم الإسلامي قرابة الثمانمائة عام، كانت خلالها جزءاً من شمال أفريقيا.

كتب روبرت هيوز - الناقد الأمريكي - تحليلاً شيقاً لهذا العرض المثير في مجلة «تايم» بتاريخ ٢٠ يولييه سنة ١٩٩٢ استهله بتقديمه تاريخية ضرورية، أزاح بها الستار عن أسرار الإنجازات الثقافية الهائلة التي حققتها الخلافة العربية في تلك القرون الأندلسية. حدثنا عن الفراغ الثقافي الذي سبق الفتح الإسلامي وكيف كانت أيبيريا نهبا للتشردم السياسي في السنوات الختامية للقرن السابع الميلادي عقب انهيار الحكم المركزي بعد ذوبان الإمبراطورية الرومانية. كانت القوانين القوطية الغربية تعلو على السلطة الرومانية، بينما تسود البلاد الطقوس المسيحية، واحتدم الخلاف السياسي حتى أشرف المجتمع كله على التصدع والسقوط، تطلع العرب حينذاك عبر البحر المتوسط وتبينوا تلك البقاع الشاسعة، التي تفتك بها الصراعات الحزبية والتكتلات المتناحرة من مسيحيين وقوطيين غربيين ويهود. رأوا فيها ثمرة ناضجة قد حان قطافها، ولا تفصلها عن أفريقيا سوى قناة ضيقة سهلة العبور. هكذا تحركت سنة ٧١١ ميلادية جحافل من العرب والبربر بقيادة موسى بن نصير، واكتسحت المقاومة القوطية الهزيلة. ولم تمض خمسون عاماً حتى خضعت أسبانيا للحكم الإسلامي ماعدا جيبيين صغيرين في الشمال.. ولما كان الغزاة قد ذهبوا بدون نساء وتزوجوا من الأيبيريات، سرعان ما أصبحت الخلافة العربية مهجنة، لكن الحنين إلى بغداد ظل يشتعل في صدرها. ولأول مرة توحدت أسبانيا ثقافياً منذ زوال الحكم الروماني. وفي عام ١٤٩٢م زحفت الجيوش الكاثوليكية بقيادة فرديناند وإيزابلا لتعيد العرب إلى شمال أفريقيا مرة أخرى، بعد أن تخللت الثقافة الإسلامية اللغة والعادات وأشكال الحياة الأسبانية.



ومعرض الأندلس هو أول عرض على نطاق واسع لكنوز أسبانيا الإسلامية حتى الآن. يتيح لمحبي الفن من الأمريكيين تذوق روائع الثقافة الإسلامية التي طواها التاريخ ويصحح معلوماتهم عن العالم العربي. وقد أعد المتحف لهذا الغرض كتالوجا ضخما يعتبر أفضل تقديم لكنوز الحضارة الإسلامية للزائر العادي. ويضم العرض قرابة المائة والعشرين نوعا من الفنون الأندلسية، وإذا كان يبدو قليلا للنظرة العابرة، فهو معظم ما أبقاه لنا التاريخ من هذه الحقبة الزمنية الخصبة. فبعد انتصار الجيوش الكاثوليكية أذيبت المشغولات الذهبية والبرونزية، وانتزعت المجوهرات من أماكنها، وأحرقت المخطوطات، وأهملت المنسوجات حتى بليت، وحطمت الأواني الفنية الجميلة، ولم يقبل القرن السادس عشر حتى كان المسيحيون المتعصبون قد أتوا على ما بقي من تحف.

ومع ذلك قال العرب كلمتهم خلال إقامتهم في أيبيريا. قالوها فيما خلفوه من آثار معمارية مازالت تبهر العالم. تركوا نحو أربعة آلاف أثر ما بين قلاع ومنشآت حربية وقصور حصينة وأبراج للمراقبة. إضافة إلى روائع فريدة في بابها كقصر الحمراء (الهمبرا) في غرناطة، والمسجد الكبير في قرطبة، والحدائق المترامية الأطراف ذات الماء البارد، والأفنية الفسيحة والأروقة والعقود، والقباب ذات الزخارف الجصية والفسيفساء الفاتنة وما يشبه التوريقات والتفريعات التي لا نهاية لها. لا يمكن تغليف مثل هذه الروائع المعمارية وشحنها في السفن عبر الأطلنطي وعرضها في المتاحف ومع ذلك أمكن عرض جزء من قاعدة عمود مزخرف بالفسيفساء من قصر الهمبرا، لكن مهما بلغ من الفتنة والجمال، فلن يكون له التأثير الساحر الذي يشع من الجدران الكاملة والأعمدة المكسوة بالفسيفساء في مكانها الأصلي.

لقد رفضت أسبانيا إخراج إحدى روائع فن الآنية من قصر الهمبرا للمشاركة في العرض هي آنية من طراز الأمفورا الإغريقي لها أذنان كجناحي الملاك. فاستعار المترو بوليتان توأمها من متحف الأرميتاج في مدينة سان بطرسبرج (ليننجراد سابقا). كما ضم العرض مجموعة من الروائع النادرة التي لا نظير لها. بينها منبر مسجد مطعم بالعاج من القرن الثاني عشر. وسقيفة من مراكش على

هيئة تاج يستظل بها خطيب الجامع. كلاهما هش وعلى قدر من التهالك يجعل من نقلهما إلى مكان العرض عملية صعبة محفوفة بالمخاطر.

مهما يكن من قصور في معرض «الأندلس»، فهو في منزلة المقدمة الاستهلالية لسفر الإنجازات الثقافية العظمى في أسبانيا الإسلامية. يقول روبرت هيوز ناقد مجلة تايم الأمريكية إن المسلمين في أسبانيا كانوا بناة حضارة. فلولا جهودهم لما عرفنا شيئاً عن أرسطو فيلسوف الإغريق. لقد كانت أوروبا تنقسم بالأمية حتى القرن الرابع عشر. إذا ما قورنت بالعالم العربي. حين نتأمل مجموعة الأدوات النحاسية الدقيقة الصنع التي يضمها العرض، علينا أن نتذكر أن العرب هم الذين اخترعوا الإسطرلاب في الأندلس حوالي سنة ١٣٠٠م، كانت الثقافة الإسلامية الأسبانية ثقافة هجين غير عادية، قامت على التراث الروماني وامتزجت بالأشكال الثقافية الغربية والشرق - أوسطية. يمكن تبين هذا التآلف الفريد في كل ما بقى من آثار العصر الإسلامي في أسبانيا.

لو تأملنا عمارة صحن الجامع الكبير في قرطبة. وغابة الأعمدة الجلييلة التي يحفل بها، والعقود المصممة على شكل حدوة الفرس، لألقيناه - أي الصحن - قريب الشبه من قاعدة اجتماع مجلسا لكهنة في الكاتدرائية الكاثوليكية بعد إسقاط كل ما يشير إلى المسيحية، وتعديله بما يتفق مع الشعائر الإسلامية. كما أن التصميم الهندسي لقنوات الرومانية، هو المنطلق الذي نشأت منه فكرة العقود المزدوجة. لقد بلغت عمارة الجامع الكبير في قرطبة حداً من الإشجاز جعل الإمبراطور شارل الخامس يرفض تحويله إلى كنيسة كاثوليكية، بعد انتصار الأسبان على العرب.

بين التحف المعمارية التي يعرضها المترو بوليتان، تيجان أعمدة وقواعد يعود تاريخها إلى القرن العاشر. لا يخفى أنها مستلهمة من العمارة الرومانية بعد هضمها وإذابتها في المفهوم الإسلامي. وإبداع أنماط جديدة، متمثلة في الحفر العميق الغور وشبكة الشرائط الحجرية القاتنة، التي لا يناظرها في المشغولات الصغيرة، سوى علب المجوهرات والشكجيات المطعمة بالعاج الغائر، التي كان

يفضلها البلاط الأندلسى فى ذلك الزمان. وبين المعروضات سلطانية خزفية بيضاوية الهيئة عميقة القاع. مرسوم فى تجويفها مركب برتغالى ذو أشعة منشورة، يكاد يتحرك من مكانه من فرط حيوية التصوير، وقوته. ولم يغفل الفنان الإسلامى وضع علامة الصليب على أكبر الأشعة، مما ينم عن السماحة والانفتاح.

عمد العرب فى أسبانيا إلى استلهم الثقافات الأخرى وتكييفها بما يناسب مدركاتهم. من ذلك أنهم أخذوا الأجراس من أبراج الكنائس. وحولوها إلى مصابيح فى مساجدهم. أما التمثال اليتيم الذى ظهر بين المعروضات، فمشكوك فى أمره لكن المؤكد أنه من القرن الحادى عشر. يصور كائنا خرافيا مجنحا نصفه نسر ونصفه أسد (جريفين). استعصى على فهم الخبراء والدارسين لعدم معرفة البيئة التى أبدعته بالرغم من أنه متقن التنفيذ قوى التعبير. لا يدري أحد من أين أتى إلى الأندلس. يظن البعض أنه مصرى الأصل أو من شمال أفريقيا بوجه عام.. وربما من إيران.. يقول آخرون إنه غنيمة حرب خلال المعارك مع «مايورككا» التى كانت سلطنة عربية فى يوم من الأيام.. لكنه كعمل فنى غريب الهيئة شديد التأثير ولا يمت للتحف الإسلامية بصلة. حاد الخطوط متماوج الإيقاع، يبدو فى هذا العرض نشازا بعد اندثار الثقافة والبيئة التى كان يتألق فيها.. والتى لا نعرف عنها شيئا..

## فنون الكتاب الإسلامى

تمتع المخطوط العربى فى المجتمع الإسلامى بمكانة رفيعة لدى الملوك والسلاطين. كانت لهم بقصورهم مكتبات ومعامل واستوديوهات لنسخ الكتب وإعدادها، وتهيئتها بالمخطوط المذهبة والزخارف والرسوم الملونة الفاتنة المعروفة باسم «المنمنمات». وكان بعض الملوك يخفون الفنانين فى مغارات جبلية آمنة أثناء الحروب حتى لا يقعوا فى أيدي الأعداء، باعتبارهم ثروة قومية من أنفس ممتلكات الدولة. وترجع المكانة الخاصة للمخطوط فى العصور الإسلامية إلى أنه الوسيط الذى يحمل كلمة الله.

يقول الباحث «بازيل جراى» الذى شارك فى إعداد مهرجان الفن الإسلامى فى لندن سنة ١٩٧٦: «إن المتتبع لفنون الكتاب الإسلامى يلتقى بمسلسل مثير ينعكس فى نسخ القرآن الكريم التى تعتبر شهادات موثقة على تطور تحسين الخطوط العربية وفنون التذهيب بخاصة فى القرن الثانى عشر، حيث أسفر البراع الإسلامى عن نماذج فى منتهى النبل والشموخ. كل مخطوط منها يتجانس ويتوافق فنيا مع العصر الذى ينسب إليه. فصحائف الرق المتناثرة التى يرجع تاريخها إلى القرنين الثامن والتاسع، كانت على درجة عالية من التزييق المتعدد الألوان، وتتميز بالخط الكوفى المستطيل الذى يصعب نسبته إلى تاريخ محدد.. أما فى القرنين التالين - العاشر والحادى عشر - فى العصرين المتزامنين: الفاطمى والسلجوقى، فقد أتمم الخط الكوفى بمزيد من الدقة والوعى فى صفحات ذات عناوين هندسية على درجة عالية من الجمال التجريدى الهندسى، محفوظة فى أغلفة جلدية على خشب مزينة بنفس الأسلوب. كما ظهرت الوحدات السلجوقية المصفورة فى كل من فنون الكتاب والعمارة. فتنوعت «الصفائر» على العقود المبنية بالطوب أو المزخرفة بالجص وشاعت فى نفس الوقت على صفحات المخطوطات المذهبة.

الإغارات المدمرة التى شنّها المغول على العالم الإسلامى (١٢٢٢ / ١٢٥٨م) ألحقت بمدن فارس وبين النهرين وسوريا خرابا واسع النطاق، لكنها فى نفس



الوقت أدت إلى هجرة الحرفيين المهرة والقنانين إلى كثير من الأمصار، ينشرون فنونهم وثقافتهم ويستلهمون فنون شعوبها وثقافتها. اتصلوا بفنون الصين في الطرف الآخر من إمبراطورية المغول حيث كان الرسم والتلوين مزدهرا ناضجا يظفر بتقدير الكبير والصغير فازدادت الرسوم الإسلامية ثراء ودسامة.

أما الكتب المترجمة عن الإغريقية فلقد نقلوا صورها القديمة بأسلوب إسلامي وكأنها تترجم بدورها. كما حدث في كتاب «النجوم الثابتة» المأخوذ عن النسخة الإغريقية التي وضعها بطليموس كذلك مؤلفات «ديوسكوريدس» عن الطب، تحولت صورها جميعا من «الواقعية الأجنبية» إلى الطابع الإيهامي الخيالي المتحور إلى النمط الإسلامي المتسم بالتماثل. لكن الفنان الإسلامي استعاض عن الواقعية بلمسات مستقاة من الملاحظة المباشرة للطبيعة وخاصة في عالم الحيوان، ولكنه بقي دائما «ذاتي الإدراك» محكوما بمبادئ مفهوم الفن الإسلامي، لا يلقى بالا للواقع الخارجى أو التأثيرات اللحظية، ونادرا ما يضيف تفاصيل بلا ضرورة إلى الأشخاص أو النباتات إلا بهدف الزخرفة والبعد عن الواقع. أوضح نماذج هذا المفهوم تلك الزخارف التي نلتقى بها في افتتاحيات أجزاء كتاب «الأغاني» لأبى الفرج الأصفهاني ولا علاقة لها بالموضوع.

يرى البعض أنها تقاليد «بيزنطية» حيث تتصدر كل مخطوطة صور المؤلف أو ولي الأمر. أو أنها استمرار تقاليد «ساسانية» حيث توضع الصورة الملكية تملقا واستدرارا للعطف كما ورث الحكام المسلمون مظاهر الملك والأبهة، ورثوا تلك الصفحات الأولى التي تطورت إلى إطار نمطي لا يختلف عن الصور الإيضاحية، مع الاحتفاظ بصورة «ولى الأمر» فى وضع ملكى مناسب. رحلة صيد مثلا أو أثناء تسلمه الكتاب من المؤلف أو الفاسخ.

تأثر أسلوب المنمنمات بالفن الصينى كثيراً إبان «العصر الأخنيدى». وبعد «وفاة رشيد الدين» سنة ١٣١٨م، توسع الفنانون فى المعالجة الدرامية للملحمة الفارسية الشهيرة: «شاهنامه» - أى كتاب الملوك - التى تعتبر رائعة المنمنمات الإسلامية عصر العصور. قبل أن ينصرم القرن الرابع عشر انسحب هذا الأسلوب

على لوحات ديوان: «خمسة» - أى الخماسيات للشاعر «نظامى» وسار على نهجه كثيرون من الرسامين مثل «خواجه الكرمانى» و«أمير خسرو» من دلهى. الصور المصاحبة لتلك الإشعارات ليست «إيضاحية» بالمعنى الحرفى للكلمة.. بل «مستلهمة»، مؤسسة على الأوصاف والاستعارات والكنائيات الواردة فى القصائد. تصور الأحداث «دراماتيكيا» كأنها مسرح تتخذ فيه كل من البيئة والجو العام درجة أهمية الحدث.. وتعتبر لوحة «الإسكندر الأكبر» و «بهرام الصياد» من أصدق نماذج هذا المنهج.

تخصص الفرس والأتراك والمغول فى إبداع الرسوم التاريخية. نظروا إلى الدنيا على أنها مرآة لقدرة الخالق عز وجل وتعتبر هذه المرحلة من أخصب وأروع مراحل فنون الكتاب. بعد انهيار الإمبراطورية «الخانيديّة» سنة ١٣٣٦م. أقبل الحكام المنغوليون لتزويد هذه الفنون ازدهارا فى العاصمتين التوأمتين: «تبريز وبغداد» ثم جاء القائد «تيمور» سنة ١٣٩٦م لينقل كثيرين من كبار الخطاطين والرسامين والحرفيين إلى عاصمة «سمرقند» فأصبحت مركزا رياديا لفنون الكتاب جنبا إلى جنب مع زخرفة العمارة بترابيع الخزف. كما أن ولده وخليفته «شاه رخ» كان مشجعا وسندا كريما للأبحاث وإنتاج الكتب فى العاصمة «هراة». ثم تبعهما إلى أجيال من الأمراء المثقفين الذين كانوا هم أنفسهم فنانيين.

خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر أبدع مركز كتب «شيراز» مجموعة من روائع المخطوطات. بدأت بتكليف من إسكندر سلطان «المتوفى سنة ١٤١٤م. بعضها بريشة أبناء عمومته الذين بينهم «بايزنجور» الخطاط الموهوب الذى أسس فى «هراة» - فى فترة لا تزيد على خمسة عشر عاما - مدرسة فنية ظلت أجيالا مثلاً أعلى وملهمة لفنانى فارس وتركيا وعدة بقاع فى الهند. اختار طاقم مكتبته من «تبريز» ومن بينهم الرسامان: «سعيد أحمد» و «خواجه على» ومجلد الكتب البار «قوام الدين» الذى اخترع التلوين عن طريق التثقيب وطلاء الفراغات (طريقة الاستنسل). أسلوب آخر ابتكرته «هراة» لتوفير العمل اليدوى الشاق وهو استخدام القوالب الجصية فى زخرفة الأغلفة الخارجية. الأمر الذى

شاع فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر مع دخول تصميم تصويرى فى وسط الغلاف. يرجع تاريخ أول نماذجه المكتشفة إلى سنة ١٤٤٦م. مساحته ٢٦,٥ × ٤٤,٥ سم. مشكل بطريق الصب. مذهب ومزخرف بوحدات من الحيوانات والطيور ، الغلاف الأمامى صورة أمير صغير فى منظر طبيعى. فى عهد السلطان حسين فى «هراة» فى نهاية القرن الخامس عشر، استخدم الفنانون طلاء «اللاكار» فى تلوين جلدة الكتاب وانتشر هذا الأسلوب فى النصف الأول من القرن السادس عشر واقتربت الأغلفة من شكل المنمنمات.

برز خطاطان عظيمان فى «هراة» آنذاك: «على جعفر» تلميذ «أمير على التبريز» و «محمد حسين» المسمى «شمس الدين الثانى» وهو الذى علم تحسين الخط للأمير. وصمم الخطوط الصرحية فى مسجد «جواهر شاه» زوجة «شاه رخ» اشتهر ذلك العصر بالتذهيب الذى لا يضاهى. وبلغ أرفع المستويات تحت حكم «التركمان» فى غرب فارس وبين النهرين.

هذا هو «العصر الكلاسيكى» لفنون الكتاب فى فارس. اتخذ كامل رونقه من حيث التوازن بين الرسوم الملونة والكتابة الخطية والتذهيب. كما انسجمت العلاقات بين رسوم الأشخاص والعمارة والمنظر الطبيعى دون أن يطفى واحد منهما على الآخر. وأكد الفنان بحساسيته الحيوية وكمال الحركة، واختار الألوان التى تمنح المتلقى الدفء العاطفى.. ولعب الأستاذ «بهزاد» دوراً بارزاً لم يعرف حجمه حتى الآن، لكنه الاسم الذى تفوقت شهرته على كل معاصريه، وتوجد له آثار موثقة كثيرة مشهود لها. سار على دربه العديدون من الفنانين وقلدوه. بالرغم من أن الأسلوب الفارسى الكلاسيكى فى المنمنمات تشكل ونشأ فى «تبريز»، إلا أنه نضج فى «هراة» بعد فترة من النشاط فى «شيراز» أثناء حكم إسكندر - «الأمير الطائش المتهور». كانت شيراز مركزاً ثقافياً فارسياً قديماً نشأ فيها الشاعر الغنائى الكبير «حافظ» وتطور فيها فن العمارة. لكن «هراة» كانت غنية وكبيرة وتعتبر البوابة بين فارس والغرب إلى وسط آسيا.. لم تكن عاصمة لدولة كبيرة إلا فى عهد «شاه رخ» سنة ١٤٠٥م. بعد وفاة والده

«تيمور». كان حاكماً عليها منذ عام ١٣٩٧ فلم يهجرها بعد تنصيبه ملكاً حتى وفاته سنة ١٤٤٩م. ارتفع صيتها بين يديه والتمع بريقها وبرزت شهرتها «سمرقند» عاصمة «تيمور». من الجدير بالذكر أن التيموريين الذين كانوا أتراكاً من حيث العنصر والجنس واللغة، لم يتعصبوا وفتحوا قلوبهم للإسلام وللتراث الفارسي في الشعر والعمارة ولم يتقاعسوا في نفس الوقت عن تشجيع الشعراء والعلماء الأتراك.

دبت الخلافات في العائلة التيمورية بعد وفاة «شاه رخ» سنة ١٤٤٩م، فسقطت أجزاء كثيرة من المملكة في أيدي التركمان بما في ذلك قلب فارس: «شيراز» و «أصفهان» وتمرد «أبو سعيد» في «هراة» وحكمها حتى وفاته سنة ١٤٦٨م.

وفي دار الكتب بالقاهرة «مخطوطة بستان» التي أبدعها فنانو «خراسان» . في القرن الخامس عشر بين دفتيها منمنمة شهيرة تصور سيدنا يوسف الصديق يهرب مما تدعوه إليه «زليخة» زوجة العزيز. تصوير بارع للقصر من الداخل وقد فتحت أبوابه بشكل مثير، في جو معماري ثري بالغ التعقيد ومنظم في نفس الوقت. نمط بنائي متوافق يستجيب للمتلقى لجماله الأخاذ. فالمنمنمات «الكلاسيكية الفارسية» ليست صوراً حية تشرح موضوعات معينة، لكنها إبداع فني مستقل يتم تذوقه جمالياً من حيث التصميم والنظم اللوية والعلاقات الشكلية، أنها تكوينات من وحدات بصرية مترابطة تبنى كما تبنى القصيدة الشعرية، من متغيرات لا تنتهي من التهاويم الفردية والصور الخيالية. مع الحفاظ على تقاليد الإبداع وفقاً للأساليب المرعية. ترابط متوافق في وحدة متكاملة تسفر عن مزيد من التوافق مع الوحدات الأخرى. إصرار لا يكل قد يتخذ أسلوب التكرار لبعض الشخصيات أو الجماعات، يبدو للمتلقى أنه إيضاح أدبي للنص مع أنه ليس كذلك من الناحية التصويرية، إذ أن المنمنمة تنطوي على «جماليات شكلية خاصة» وأنماط خطية ولونية تشغل فراغ الصورة وتمتد أحياناً إلى خارج الإطار المحدد في الصفحة دون «إخلال» بوحدة السياق التي تدعمها «هوية



التصميم» المستخدم فى صور المنشآت والمباني التى وضعها المذهبون لزخرفة المخطوطات.

كانت المنمنمات فى ذلك العصر الكلاسيكى تنطوى على «مضمون» أكثر عمقا من أشكالها الظاهرية تعكس مباشرة وبسرعة وجهة النظر الصوفية فى الفن الإسلامى. وقد فسر «جامى» أحد شعراء العصر هذه النظرة «الصوفية الجمالية» بقوله: «الجمال جوهر الخالق ومنبع كل الحب والخلاص. ينعكس بهاؤه ويتكثف فى كل ذرة على الأرض». هكذا ظهرت صورة سيدنا يوسف فى مخطوطة «بستان» - نموذجا للجمال البشرى الكامل. وضع الفنان هالة من الوهج الذهبى حول الرأس الكريم ليؤكد هذا المعنى - بينما تتخذ «زليخة» هيئة الحب الدنيوى القاهر.

فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر أسهم «التركماني» فى الحياة الثقافية بعد أن ورثوا فنون الكتاب من «هراة» و «تبريز» ونشأت مدرسة شمالية غربية استفاد منها العصر الصفوى الذى هيمن على «فارس» خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، منبثقا من «أردبيل» شمال «تبريز» أسس الشاه «إسماعيل الأول» بلاطة فى تبريز حيث هزم الأعداء، وحرص على الاستيلاء على مكتبتهم سليمة مع كامل طاقمها الفنى والحرفى. لذلك بدأت «المدرسة الصفوية» قوية فتية وفيرة العطاء، ذات أسلوب متألق يتسم بالفخامة والثراء. استمرت تؤدى دورها الثقافى العظيم فى عهد خلفه «شاه طهما سب» (١٥٢٤ - ١٥٧١ م) الذى كان هو نفسه فنانا رساما. بلغت فنون الكتاب ذروتها على أيامه. من حيث التنظيم الإدارى وإتقان الصنعة والتمكن منها وغزارة الابتكارات، مما كان له الفضل من بلوغ هذا المستوى الإنتاجى الرفيع فى إبداع مخطوطة «الشاهنامه» - أو سير الملوك - التى تعتبر رائعة المنمنمات الإسلامية على مر العصور. تضم أكثر من ٢٥٨ منمنمة تغطى كل منها صفحة بأكملها. يتألق بين توقيعاتها العديدة أستاذان عظيمان هما: «سلطان محمد» الذى علم الشاه أثناء فترة إمارته كيف يرسم ويتذوق. و «مير مصور» الذى نلتقى بتوقيعه بعد عام

١٥٤٠ م. كما كتب تلك المخطوطات عمالقة خطاطى العصر: «سلطان محمد نور، وشاه محمود النيسابورى» - الملقب «زراين قلم - أى القلم الذهبى». تتلمذ كلاهما على أساتذة خطاطى الجيل السابق، فكانا ضمانا لاستمرار المستوى الرفيع.

بالرغم من أننا لن نحيط بكل ما نود أن نذكره عن «فنون الكتاب» فى العصر الإسلامى، لا ينبغى أن تغفل عهد الشاه: عباس الأول (١٥٨٧ - ١٦٢٩م) الذى شمل برعايته جيلا من شباب الفنانين الموهوبين بينهم الرسام «صديق».

هكذا كانت «القيم الشكلية» قوية على الدوام فى تصميم التصوير الإسلامى للممنمات، بالرغم من الموضوعية والواقعية والشاعرية والمضمون الفلسفى والإنسانى الذى لم يتخل عنه الفنان الإسلامى أبداً.

## المفاهيم

يشير مفهوم الفن الإسلامى فنون الشعوب التى استظلت براية الإسلام، منذ فتح مكة إلى القرن الثالث عشر الميلادى (١٢٥٨ م) أى نهاية الدولة العباسية، التى تسيدت العالم الإسلامى قرابة خمسمائة عام اتسمت بالعطاء الحضارى فى العلوم والفنون والآداب، بالرغم من التفكك السياسى منذ العام الأول لقيامها سنة ٧٥٠ م. والفنون الإسلامية تحكمها مجموعة مبادئ وقيم سامية، تضى عليها مساحة التكامل والتوافق والطابع الروحى الذى لا يختلف فيه اثنان مهما كانت الجذور والأصول المحلية.

لكن تصوير الإنسان فى الفنون المرئية الإسلامية الجميلة والتطبيقية، كان بالغ الحساسية، خاصة فى فجر الدولة الجديدة. ولأن العرب كانوا قبل الهداية وثنيين عبدة أصنام، كان الشكل الإنسانى آخر ما يظفر بعناية المصور الإسلامى، من حيث الإقتان والقيم الفنية، فالعناصر التشخيصية مستبعدة تماماً من شعائر العبادة أى من صلب الحضارة الإسلامية. فلا يظهر التشخيص إلا فى نطاق ضيق، شريطة ألا يصور شخصيات مقدسة كالرسل والأنبياء، وألا يكون محاولة لتقليد الخالق سبحانه. إلا أن الواقعة التاريخية الموثقة، التى لا تخلو منها معظم مراجع الفن الإسلامى، هى أن الرسول عليه الصلاة والسلام حين دخل الكعبة المشرفة بعد الفتح، كانت حافلة بصور الأنبياء والرسل فأمر بإزالتها ماعدا العذراء والطفل. وبقيت هذه اللوحة الجدارية أربعين عاماً بعد الفتح.

إن الدور الذى لعبه التشخيص فى الفن الإسلامى.. بمعنى تمثيل الإنسان بالرسم الملون أو الخامات المجسمة، كان دوراً محدوداً لا يشارك مباشرة فى الحياة الروحية، من حيث أنه لا يسهم فى الشعائر. وفى حالة لجوء الفنان إلى تصوير الإنسان، فهو يحوره ويحوّله إلى شكل واضح الزيف - أى لا يحاكي الطبيعة بأسلوب إيهاى قابل للتصديق، بل يظهر فى جلاء أنه غير حقيقى.

الفارسيون - وحدهم - خرجوا على هذه المبادئ ولم يكتفوا بمحاكاة الطبيعة، بل صوروا الرسل وقصص الكتاب الكريم، لكنه خروج لم يؤثر على عموميات الفن الإسلامى. آية ذلك أنه لا يوجد مسجد واحد تضم زخارفه هيئة إنسانية. وقد أدى الإحجام عن التصوير التشخيصى إلى خلو الأماكن المقدسة، والإحساس بالفراغ والتوحد، وكان سببا فى ازدهار إمكانات جديدة للفن الإسلامى.

وهكذا تعددت أساليب خطوط الكتابة العربية وتنوعت، وجعلتنا نشعر بنبض الفن الإسلامى. ففى أشكالها يكمن الفكر الأساسى الذى يجمع بين العمارة والزخرفة، والمبادئ الهندسية التى تستند إليهما.

الخط والعمارة هما وجهها الفن الإسلامى وليس لهما شبيه ولا نظير فى أية حضارة سابقة، مهما قيل عن تأثيره بالحضارات القديمة - هكذا كتب المؤرخ «تيتوس بورخات» فى مقدمة كتالوج مهرجان الفن الإسلامى فى لندن سنة ١٩٧٦. وقد ارتبط الخط بالعمارة وبالرياضة فى الفن الإسلامى. بالإضافة إلى زخارف الرقش والتفريع والتوريق التى قامت على دعائم رياضية أيضا، حتى أن «برونوفسكى» فى كتابه «ارتقاء الإنسان» وصف المزخرف الإسلامى بأنه عالم رياضى.. كما وصف «ارنست جروب» هذه الزخارف فى مرجعه الموثوق: «عالم الإسلام» بأنها الفن الدينى الوحيد.

هكذا.. تطور فن الخط وتوثقت علاقته بالدين، حتى أن معظم الخطاطين كانوا متصوفين وارتبط كذلك بفن الكتاب حتى كان كثيرون منهم رسامين ملونين ومذهبيين. ويتخذ المخطوط العربى مكانة رفيعة فى المجتمع الإسلامى لأنه الإطار الذى يضم المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها. ولغة التعبير الفنى والزخرفى. ولأنه الوسيط الذى اختاره الله - سبحانه وتعالى - ليحمل كلماته المقدسة إلى عباده. وتعتبر المخطوطات الأولى من المصحف الشريف سجلا موثقا لتطور الخط العربى والتذهيب حتى القرن الثانى عشر، حيث أسفر الإبداع الإسلامى عن نماذج غاية فى النبل والصرحية.



كانت النسخ الباكراة خلال القرنين الثامن والناسع . ندون بالخط الكوفى على صحائف الرق المتناثرة مزوقة بالذهب المتعدد الألوان. لكن الانفتاح الذى نما رويدا رويدا بين مختلف أقطار الإمبراطورية منذ منتصف القرن الثامن إلى القرن الحادى عشر، زاد الاهتمام بموضوعات الحياة اليومية وما تحفل به من أنواع النشاط. واتسعت أرجاء الإمبراطورية ومضى طلاب العالم والتجار يجوبونها طولا وعرضا. وتطلعت البورجوازية إلى مكانة اجتماعية لائقة. وانحسرت امتيازات رجال الحرب. وتحول المضمون من مظاهر القوة إلى المهادنة والتسامح. ولم يعد الرسم التصويرى قاصرا على الجداريات فى القصور وزخارف المنسوجات وأدوات الاستعمال، بل شاع بين الناس للأغراض الشخصية. آية ذلك واقعتان حدثتا أولاهما بين «حمدان المصور» والشاعر الأشهر: بشار بن برد (٧١٤ - ٧٨٤ م)، إذ طلب من «حمدان» أن يرسم طائرا على كأس من الزجاج فلم ترق له الصورة وهدده بالهزاء. فقابل المصور تهديد الشاعر بالمثل، وتوعده إن فعل ليرسمن صورته فى مشهد قبيح على باب الدار، حتى يراها الرائح والغادى. فتراجع الشاعر. الواقعة الأخرى رواها الدكتور محمد جمال محرز عن «المقريزى» قال: فى أواسط القرن الحادى عشر تبارى مصوران فى حضرة الوزير الفاطمى: أحدهما عراقى والأخر مصرى.. رسم كل منهما راقصة تنطق بالواقعية وبراعة الأداء وقوة التعبير فأجزل لكليهما العطاء.

ظهر هذا النمط الواقعى فى الرسم التصويرى فى مصر خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر مسجلا على الفخار أو محفورا على الخشب والعاج.. ومن أهم نماذجه قطعة من صحن محفوظ فى المتحف الإسلامى بالقاهرة، مرسوم عليه متصارعان عاريا الصدر، بين جمهرة من المعممين بعضهم واقفون وبعضهم جالسون، لكن الاهتمام انتقل من القرن الثانى عشر من الأعمال الخزفية وأدوات الاستعمال اليومى والمنسوجات والفنون التطبيقية إلى المنمنمات والمخطوطات. حيث ظهرت فى النصف الأول منه منمنمات يمكن تصنيفها وتقنين أسلوبها ونسبتها إلى مناطق إبداعها، قبل أن تجتاح جيوش المغول العراق وإيران وسوريا (١٢٢٢ - ١٢٥٨ م) وتنهى حكم العباسيين، ويهرب الفنانون والحرفيون من وجه البطش المغولى، وتختلط الأساليب وتتهجن.

تعتبر الفترة التي سبقت غزو المغول (قبيل القرن الثاني عشر إلى ما بعد منتصف القرن الثالث عشر) أزهى عصور المنمنمات - أى الرسوم الإيضاحية الملونة.. إلا أن تحديد تواريخ مخطوطات هذه الفترة بالغ الصعوبة، بسبب ما كان ينتهجه الناسخ من نقل خاتمة المخطوطات الأصلية حرفياً بتواريخها القديمة.. أو استخدامه لعدة مخطوطات لإخراج مؤلف جديد ونقله منمنمات تنتمي إلى أساليب تختلف باختلاف الأصول. بالرغم من ذلك يمكننا استخلاص معايير عامة لإبداع منمنمات هذه الحقبة، وإبداء الملاحظات على العناصر المرسومة.. فمن المعروف أن العرب مغرمون بالحيوانات، ويعاودون ذكرها فى أشعارهم وآدابهم، مدققين فى وصف التفاصيل.. فكم أشاروا إلى الخيل والإبل والظباء والوحوش. وللأسد عندهم أسماء تفوق عدد أسمائه فى أية لغة أخرى.. انعكس هذا الشغف بالحيوانات على هوايتهم للصيد، وتصوير مناظره على جدران قصورهم منذ شيد الأمويون منتجعاتهم على أطراف المناطق الزراعية فى سوريا والأردن: فى «قصيرة عمرة» و «خربة المفجر» وغيرهما.

لم يكن مستغرباً - إذن - أن تكون باكورة المخطوطات العربية الفاخرة، هى قصص «كليلة ودمنة» حيث تجرى الحكمة على لسان الحيوانات والطيور.. وهو كتاب هندی الأصل، وضعه الحكيم «بيدبا» باللغة السنسكريتية ثم ترجم فى القرن السادس إلى اللغة الفارسية القديمة «الفهلوية». ونقله إلى العربية «عبد الله بن المقفع» المتوفى فى سنة ٧٥٠ ميلادية. ولكى نتذوق الرسوم الفاتنة التى يحفل بها هذا - المخطوط الهام، ينبغى أن نشير إلى مقدمة المؤلف حيث يقول، إنه وضعه للعامة والشباب والملوك والأمراء على السواء. وأنه أجرى الحوار والأحداث بين الحيوانات والطيور ليجذب الانتباه. وعنى بتضمينه الرسوم الملونة الجميلة ليزيد القارئ بهجة ويجعل حكاياته أشد تأثيراً.

أقدم نسخة بين أيدينا من هذا المخطوط القيم، أنجزت فى سوريا بين عامى ١٢٠٠، ١٢٢٠ م، وهى متأثرة فى رسومها بالأصل الفارسى الذى ترجمت منه.. ولا توجد نسخة أصلية نقارن بها الرسوم، لكن الأسلوب الفارسى الساسانى

معروف الخصائص، وبينها ما تنقسم به رسوم النسخة العربية من طابع ملكى فخم ووقور. وهو أسلوب شكلى سكونى وليس تعبيريا. حتى اللوحات التى تضم عناصر حركة، تهبط ديناميكيتها إلى أدنى درجة.

إلا أن هذه المنمنمات معاصرة للوحات كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصفهانى. الذى أنجز فى الموصل بشمال العراق سنة ١٢١٩ م. ويمكن المقابلة بينها من حيث المعايير الفنية التى ألمحنا إليها والطابع العام. لكننا لم نعثر فى هذا المؤلف النادر إلا على واحد وعشرين جزءاً بينها ستة فقط مصورة بريشة «محمد بن أبى طالب البدرى». وبعض اللوحات موقعة باسم «بدر الدين عبد الله» مما يوحي بمكانة الفنانين فى ذلك العصر ومدى الاعتراف بهم، بعد أن كانت تغفل أسماؤهم شأن الحرفيين.

.. و «الأغانى» من أهم المخطوطات التى تعكس منمنماته الأسلوب الملكى الذى أشرنا إليه.. خاصة الفرر التى تنصدر الأجزاء الستة. والغرة هى فاتحة الكتاب أو صفحته الأولى. وهى تصور الحاكم عادة أو الأمير أو الثرى أو صاحب الجاه الذى أصدر الأمر بالنسخ. وغرر الأجزاء الستة تصور الأمير أو الحاكم فى أوضاع ملكية متنوعة.. تارة وهو بين الحاشية والندماء. وأخرى وهو يصطاد وحيداً فى البرية ومعه العقاب، وثالثة وهو يجرب قوساً جديداً. ورابعة وهو يتوسط إطاراً تنتظمه صور عازفات الموسيقى والراقصات. إلا أن جميع اللوحات المرسومة بالأسلوب الشكلى الوقور السكونى الخالى من الانفعال. حتى فى أوضاع الرقص والحركة، يخلو وضع الأشخاص من الديناميكية.. يتوسطهم الحاكم بادى المكانة والوجاهة والثراء، فى ثوب أزرق قشيب موشى بالذهب. يتخذ جلسة ملكية تقليدية ويزيد فى الحجم قليلاً عن الآخرين، مما يوحي بأن هذه التكوينات ترمز إلى أحداث قد تتعلق بموضوعات المخطوط.

فى الوقت الذى رسمت فيه منمنمات «كليلة ودمنة» و «الأغانى» - فى مطلع القرن الثالث عشر - كان يسرى تيار آخر يؤثر على فن المنمنمات، خاصة المنقولة عن أصول يونانية، وهو تيار كلاسيكى بيزنطى يتسم بالواقعية والحيوية

ومحاكاة الطبيعة بالرغم من المسحة الزخرفية، مثل منمنمات كتاب «مادة الطب» الذى ألفه «ديوسقوريدس» عن النباتات الطبية سنة ٥١٢ م، وترجم إلى العربية سنة ١٢٢٩ م. وقد اتسمت منمنماته بالكلاسيكية فى توزيع العناصر داخل التكوين، وغزارة طيات الملابس، والعناية بالتفاصيل والظل والنور وحيوية التعبير، وشدة محاكاة الوجوه للطبيعة مما يدعونا إلى اعتقاد أن الرسام كان يجلس إلى نموذج حسى (موديل)، كما هو الحال فى أرقى الأكاديميات الفنية فى العصر الحديث، بالرغم من الجوانب الزخرفية وأخطاء المنظور. أما صور النباتات فترقى إلى مطابقة الواقع حتى كأنها منقولة عن الأصل اليونانى.. يؤيد هذه الزعم افتقاد وحدة الأسلوب فى منمنمات المخطوط الواحد.

هناك مخطوط آخر بعنوان «مختار الحكم فى محاسن الكلم»، تكشف منمنماته عن التأثيرات الكلاسيكية البيزنطية، ويرجع تاريخه إلى القرن الحادى عشر.. وقد وضعه الأمير محمود الدولة المبشر، وهو من الأدباء الحكماء.. ترجم فيه لأشهر علماء اليونان فى الطب والفلسفة، ونقل الكثير من أقوال هومبروس ووصولون وأبقراط وسقراط وأرسطو وفيثاغورس وجالينوس وغيرهم. وقد يرجع تاريخه إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر فى سوريا، خاصة أن واضعه من أصل دمشقى ثم استوطن مصر.. حفل بصور الحكماء فى هيئة عربية إسلامية، مع أن العلاقة وثيقة بين أسلوب المنمنمات وتكوينات الرسوم البيزنطية كصور الأنبياء والرسل فى مطلع القرن الأول الميلادى.. أبدع المزوق المسلم صور الحكماء بنفس التكوين الكلاسيكى مع تغيير الملامح وهيئة الملابس.. ثم ختم المخطوط بلوحة مثيرة لجمع الحكماء، وهم فى نقاش حار بآدى الانفعال والتوتر، مما أضفى على المنمنمة مزيدا من الحركة والحيوية.

إلا أن هذا التأثير الكلاسيكى البيزنطى لم يقتصر على منمنمات المخطوطات المنقولة عن اليونانية، بل انسحب على منمنمات المؤلفات الأدبية.. وهو أمر لا يقلل من عبقرية المزوق أو الرسام الملون الإسلامى بل يزيد إبداعه ثراء. ويعتبر مخطوط «مقامات الحريري» من أكثر نماذج هذا الأسلوب المبتكر فتنة وجمالا.. أبدعه واحد من سادة فن المنمنمات العربية، هو «يحيى ابن محمود الواسطى».



وكلمة «مقامات» معناها قصص وحكايات.. كتبها في خمسين مقامة «أبو القاسم بن علي الحريري» في الربع الأول من القرن الثاني عشر.. وهو أديب بليغ عمل مديرا للبريد في مدينة البصرة.. تحكى مقاماته نوادر رجل يدعى «أبو زيد السروجي» فقير رث الحال، لكنه فصيح اللسان واسع الحيلة يهوى المجتمعات. كثير الجدل والحوار كاشفاً عن مواطن الضعف عند الناس.. يخطب ويعظ ويستجدي أحيانا متخذاً مختلف المواقف الإنسانية. تعتبر هذه المنمنمات - بالإضافة إلى النصوص المدونة - وثائق يعول عليها في دراسة ثقافة المجتمع العربي الإسلامي في العراق آنذاك.. تصور في تعبير صادق وتفصيل دقيقة، حياة مختلف طبقات المجتمع من حكام ورعية، وتحيط بأشكال العمارة والأثاث والأسلحة والأعلام والثياب والخطوط والفنون التطبيقية وأدوات الاستعمال اليومي.. كذلك العادات والتقاليد في أمور الزواج والوعظ بين الأبناء وتشجيع الجنازات، والسفر والندوات الأدبية.. إلى آخر ما يساعد على التعرف بكثير من الدقة على الثقافة العربية في ذروة العصر العباسي.

يذكر الدكتور «زكي محمد حسن» في كتابه عن «التصوير الإسلامي» أن أقدم مخطوطة مصورة لمقامات الحريري أنجزت سنة ١٢٢٢ / ١٢٢٣ م. بعد وفاة مؤلفها بنحو قرن من الزمان، ويرجح أنها نسخت وزوقت في الشام نظرا لقرب شخصيات لوحاتها من أشكال القديسين في المخطوطات البيزنطية المسيحية الشرقية.

لذلك تكون مخطوطة «الواسطي» ليست الأقدم، لأنها أنجزت سنة ١٢٣٧ م، لكنها الأعظم والأكثر روعة.. ضمنها ٩٩ منمنمة تتسع كل منها إلى ٣٧ × ٢٥ سم، وتتميز بقوة التعبير وحبكة التكوين وجمال التلوين، وموسيقية الخطوط وتباين الإيقاع، والتكامل المدهش بين الشكل والموضوع والمضمون في وحدة جذابة تثير الخواطر وتلهب الخيال. وتكشف فيها بذور الأسلوب التعبيري الذي ظهر في أوروبا بعد أكثر من سبعة قرون. بلغت هذه المنمنمات درجة عالية من القيمة الفنية تسمح بفصلها عن المخطوط لتصبح عملاً فنيا قائماً بذاته. فقد

برع «الواسطى» فى تصوير الشخصيات والتعبير عن حالاتها النفسية المتباينة، والتميز بينها حتى يخل المتلقى أنه يقصد أشخاصاً بعينهم، ما يضيف على العمل حيوية وقسوة تأثير.

ويصف المؤرخ الأمريكى «أرنست جروب» أسلوب الواسطى بأنه هضم التقاليد الفنية السورية الهيلينستية وامتصها بذكاء، وخرج بإبداع جديد، مفعم بالحركة يختلف شكلاً وروحاً عن التقاليد السلجوقية التى كانت سارية آنذاك.

هكذا بلغ فن الرسم والتلوين ذروته فى العصر الإسلامى، فى الوقت الذى كانت تتطلع فيه أوروبا إلى عصر النهضة.

## يحيى الواسطى وحواريوه

لم يعرف العرب فى العصر الحديث شيئاً عن مثقفيهم وروادهم من العلماء والأدباء والفنانين، إلا بعد أن أزاح الغرب الأوروبى الستار عن سيرتهم وإنجازاتهم. لم يعرفوا أن يحيى بن محمود الواسطى رسام كبير وخطاط مذهب وملون، إلا بعد أن كشفت فرنسا سنة ١٩٣٨ عن كنوزه الإبداعية، وأقامت لها عرضاً فى باريس. وأرسلت للدول العربية بطاقات دعوة عليها صورة الفنان العربى العبقري. كان عرضاً تاريخياً ضم مخطوطة مقامات الحريرى، وبها تسعة وتسعون رائعة من رسم الواسطى وتلوينه. وقد مضى على ذلك الكشف عشرات السنين من الزمان ولم تصدر كلياتنا الفنية بحثاً يتيماً واحداً عن حياة وأعمال الفنان الفلته. لم تهتم به سوى العراق منذ بضعة أعوام، فأقامت المهرجانات فى ذكره، ووضع مثقفوها بحوثاً ودراسات عن عصره وحياته وأعماله. بالرغم من أن معظم روائعه موزعة على كبريات متاحف العالم. لكنها دراسات سطحية ناقصة. إلا أن د. ثروت عكاشة قد وضع مؤخرًا ضمن موسوعته عن أدبيات الفن التشكيلى، كتاباً بالأبيض والأسود عن منمنمة مقامات الحريرى.

كان يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى واحداً من جيل العباقرة، تمثلت فى منمنماته ذروة الرسوم الإسلامية فى القرن الثانى عشر وحتى منتصف الثالث عشر، ففى إبداعه من المخطوطات والمنمنمات، تبلورت السمات الفنية والمعايير والتقاليد، التى عرفنا بها «الطابع الفنى» لما يسمى «المدرسة العربية لفن الرسم والتلوين» الذى كان يسمى «فن التزويق» هذا الطابع أو المدرسة، الذى امتد تأثيره إلى شمال أفريقيا والأندلس، وترك بصمته فى أوروبا، على بعض اللوحات الجدارية قبل عصر النهضة. نشأت هذه المدرسة فى بغداد وواكبت الخلافة العباسية (٧٥٠ هـ - ١٢٥٨ م) حتى تبلورت فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر، والأول من الثالث عشر.

وبلغت الذروة على يد الواسطى فى مخطوطة مقامات الحريرى ومنمنماتها التسع والتسعين، التى نسخها وزوقها - أى رسم لوحاتها ولونها ووضع زخارف

صفحاتها - سنة ١٢٣٧م، وهي محفوظة حالياً في المكتبة الوطنية في باريس. نستشف الطابع العربى الأصيل، بالرغم من التدمير الذى لحق بنفائس المخطوطات العربية، بالإحراق تارة على أيدى المغول، وبالإفساد تارة أخرى بأيدي دعاة تحريم الرسم المتطرفين، أو بسقوط الألوان بمرور الزمن وترميمات غير المتخصصين، الأمر الذى أضاع الكثير من السمات الفنية لهذه المدرسة التصويرية العربية الفريدة. وأضاع معالم تهتم الباحثين فى العلوم الإنسانية والعادات والتقاليد، والطرز المعمارية وتصميمات الملابس.

كان الخلفاء العباسيون مولعين بالمخطوطات والمنمنمات، وكان المستنصر بالله يحتفظ بنسخة خاصة من مقامات الحريري، بخط ورسم وتزويق الواسطى. وكان المستعصم بالله الذى دام حكمه حتى عام ١٢٥٨م، أكثر عناية بالمخطوطات، قد ذكر التاريخ أن وزيره: مؤيد الدين أبوطالب، احتفل بافتتاح دار الكتب فى قصره، مما ينم عن أن المنمنمات الألف التى بقيت لنا لنستقرئ منها تقاليد ومعالم الطابع العربى الأصيل لفن الرسم والتلوين، ليست سوى جانب يسير مما كانت تعمر به خزانات القصور، والمدارس والمساجد والتكايا.

لم يكن الواسطى الفنان الوحيد الذى نسخ مقامات الحريري وصورها. إنما كان عمدة الرسامين وإمامهم فى عصره، إذ لم يختلف واحد من المزوقين والخطاطين والمزخرفين، عن إنجاز نسخة أو أكثر من المقامات. ولم تخل منها خزانة أديب أو عالم أو مثقف أو أمير. والمقامة فى اللغة معناها الخطبة أو العظة، لكنها عند الحريري حكايات وقصص تحمل الحكمة فى طياتها. ويروى أنه نسخ بخط يده خمسمائة مخطوطة وقيل سبع غير ما خطه النساخ والمزوقون.

.. والحريرى هو: أبو محمد القاسم محمد بن عثمان البصرى الحريرى. ولد فى إحدى ضواحي البصرة، عاش ومات فى مدينة البصرة، وعمل فى ديوان الخلافة لكنه استمد مكانته من مصنفاة فى الأدب والشعر واللغة. ثم طبقت شهرته الآفاق بعد وضعه المقامات فأصبح من أعلام عصره. وضعها الخليفة العباسى: المسترشد بالله، ويقال لوزيره: شرف الدين. وذاع صيت المقامات حتى



وضعت في تقريظها الأشعار، وفي تفسيرها وشرحها المؤلفات. وقد ذكر الحريري في مقدمتها شيئاً من تاريخ هذا النمط الأدبي فقال: ابتدعها بديع الزمان وعلامة همزان، وعزى إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى عيسى ابن هشام روايتها. يصف البحاثة «أيتكهاوزن» صاحب كتاب التصوير عند العرب مقامات الحريري بقوله: «إن أحداثها وقعت في أماكن شتى، توافرت فيها مواقف فريدة في حياة العالم العربي، خاصة العراق في ذلك الزمان، حيث تم إنجازها. توزعت الأحداث في السوق والمسجد والمكتبة والخان والمقبرة، والمجتمع الصحراوي والجزر الخضراء في عرض البحر، وبلاط الحكام والقصور الحافلة بالعبيد. وغرفة الدرس وعقاب التلاميذ بالفلكة، والسفن والفرسان وقطعان الجمال. واستعراض حياة الأثرياء والفقراء والسعداء والتعساء، ومختلف العواطف والأحاسيس والانفعالات».

لوحات الواسطي لم تكن مجرد صور توضيحية دقيقة لكل ما جاء في المقامات، من الأوصاف ومشاعر ضمنها الحريري قصصه وحكاياته. إنما كانت أيضاً أعمالاً فنية قائمة بذاتها، تتوافر لها ما يتوافر للوحات الكبيرة، من القيم الاستطبيقية التي تميزت بها المدرسة العربية في الرسم والتلوين، والطابع الذي تبلور عبر مئات السنين، منذ بداية فن المخطوطات في العصر الأموي، حتى أصبح تياراً واضح القسمات في نهاية العصر العباسي: ذروة ما يعرف بالحضارة الإسلامية العربية. بلغت المخطوطات المزوقة أوج روعتها حينذاك. قبل اجتياح هولاكو لبغداد وإحراقه المخطوطات وإهدارها. حتى كان أهل المدينة يقايمون بالطعام على ما بقي منها، حين حلت المجاعة بالبلاد عقب الغزو البربري.

أما من حيث أن منمنمات الواسطي صور إيضاحية، فهي تجسد العادات والتقاليد حتى يراها القارئ رأى العين. لم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا ورصدها وسجل تفاصيلها. فشاهدنا العماثر وسقوفها المتحركة بغرض التهوية. ودقائق ما تضمه المنازل في داخلها خاصة حجرات النساء. وكيفية صناعة السفن وكل مظاهر الوجود البشري في المهد إلى اللحد، في أسلوب مثير جذاب، فوجئ

بروعته عالم الفنون وأزاحت فرنسا عنه الستار فى معرضه سنة ١٩٣٨ ، بعد سبعمائة عام من تاريخ الإبداع. عرف العالم حينئذ أن التاريخ كان يخفى أسرار مدرسة عربية أصيلة للرسم والتلوين، تضاهاى أرفع مدارس عصر النهضة الذى بدأ فى أوروبا بعدها بقرن كامل.

تاريخ المنمنمات العربية - أى الرسم والتلوين وتزويق المخطوطات - يواكب تاريخ حركة الترجمة عن مؤلفات الحضارات السابقة، ومعظمها يتعلق بالطب والفلك والفلسفة والتاريخ. كانت البداية مع الخليفة الأموى: هشام بن عبد الملك (٧٢٤ - ٧٤٣م)، حين أمر بترجمة كتاب عن ملوك الفرس، محلى بصور ٢٣ ملكا بينهم ملكتان. ويرجح المؤرخون أن النسخة العربية كانت محلاة بنفس اللوحات نقلا عن الأصل. ازداد إيقاع حركة الترجمة فى عهد العباسيين الذى امتد إلى خمسمائة عام: (٧٥٠ إلى ١٢٥٨م) - كانت باكورة أعمالهم كتاب كليلة ودمنة للفيلسوف الهندى بيدبا. ترجمة عن الفارسية عبد الله بن المقفع المتوفى عام ٧٥٠ م. ازداد إيقاع الترجمة خاصة فى عهد الخليفة المأمون، الذى أنشأ دار الحكمة وأرسل المبعوثين إلى الخارج لانتقاء أنفس المؤلفات.

لكى نتذوق ونتفهم إبداع يحيى بن محمود الواسطى، ينبغى أن نضع الظروف التاريخية موضع الاعتبار، ومسيرة فن الرسم والتلوين خلال عصور التعريب ونقل الصور، حتى عصور التأليف والإبداع الفنى، حيث اتضحت معالم «مدرسة عربية» ذات هوية وشخصية، تتميز بها عما سبقها وما لحقها من مدارس - وأساليب. فتاريخ أقدم مخطوطة مزوقة وصلت إلينا، يعود إلى عام ١٠٠٩م، وهى نسخة كاملة من كتاب «صور الكواكب الثابتة» لعبد الرحمن الصوفى. أما المخطوطات المزوقة التى تمثل «المدرسة الفنية العربية» فيرجع أقدمها إلى عام ١١٩٩م، وهى نسخة من كتاب «الترياق» لجالينوس، و «خواص العقاقير» لديوسقوريدس، و «البيطرة» للحسن بن أحمد. أما الكتب الأدبية فأشهرها «كليلة ودمنة» و «الأغانى» و «مقامات الحريري».

يتبين من استقراء رسوم المدرسة الفنية العربية، أنها كانت توضيحية بالدرجة الأولى. تعنى بتفسير العبارات المعقدة، وكيفية تحضير الدواء، و تفصيل أشكال

النباتات والأشجار. إلا أنها من ناحية أخرى كما أسلفنا القول، لوحات إبداعية شكلا وموضوعًا ومضمونًا، تعكس تقاليد وعادات اجتماعية لم يكتب عنها المؤرخون. وتصل مقامات الحريرى المزوقة برسوم الواسطى القمة فى هذا السياق، وهى أوسع المخطوطات شهرة وانتشارا. توجد أربعة مخطوطات أخرى مزوقة لمقامات الحريرى، لكنها بريشة فنانين آخرين من نفس الطابع الفنى. أما النسخ العديدة المنتشرة فى متاحف العالم لنفس المقامات فلا تحمل الهوية الفنية التى أشرنا إليها. أما المخطوطات الخمسة ذات الطابع العربى، فتشترك فى الصياغة والأسلوب والكثير من التفاصيل التى تميز الاتجاه.

تشتهر نسخة الواسطى من المقامات باسم «شيفر الحريرى» نسبة إلى اسم المالك الأصل الذى أهداها للمكتبة الوطنية فى باريس. تضم ١٦٧ ورقة. مكتوبة بمداد أسود يميل للحمرة، بخط نسخ جميل متقن مشكول ومنقوط. تتسع كل ورقة إلى ٢٧,٦ × ٣٣,٧ سم وتحتوى على ١٥ سطرا سجل للفنان الكبير فى آخر صفحات المخطوطة اسمه وتاريخ الإنجاز، نكتطف مما كتبه السطور التالية: «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه، يحيى بن يحيى بن أبى الحسن كوريها الواسطى بخطه وصوره، آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمئة حامدا لله تعالى.. إلخ».

يوافق العام الهجرى الذى ذكره الفنان سنة ١٢٣٧ ميلادية ويرجح من عدة شواهد أنه أنجز رائعته فى مدينة بغداد، إلا أن المخطوطة قد أصابها الكثير من التلف، عبر السنوات السبعمئة التى انقضت قبل اكتشاف قيمتها، على أيدى المؤرخين الفرنسيين والنقاد الفنيين سنة ١٩٣٨، ويبدو أن أحد الرسامين غير المحترفين، أعاد تلوين المساحات التى سقطت عنها ألوانها. كما امتدت يده إلى العديد من الوجوه فأعاد تخطيطها بأسلوب يجعلنا لا نفرق بين وجوه الرجال والنساء. أو الكهول والشباب. وغير من ملامح أبى زيد بطل المقامات، فجعل لحيته سوداء بعد أن كان بياضها علامة عليه، كما ذهب الترميم بطيات الملابس التى برع الواسطى فى تصفيفها وتنظيم تعبيراتها. وضاعت الزخارف الدقيقة التى

كانت تميزها، واختفى طراز أزياء العصر، كشكل الأكمام وسعتها، وتصميم فتحات الصدور. إلا أن ما بقي سليما من المنمنمات، يكشف عن عبقرية الواسطي ودقته وقدرته التعبيرية المثيرة. وجاذبية الشخصيات التي صورها والمعايير الرئيسية التي اتسمت بها مدرسة بغداد في فن الرسم والتلوين.

يكنى يحيى بن حمزة بن يحيى بالواسطي، نسبة إلى مدينة واسط التي أسسها الحجاج بن يوسف الثقفي بعد فتح العراق في العصر الأموي. وهي تتوسط مدن البصرة والكوفة وبغداد والأهواز. دمرت عند تحويل مجرى نهر دجلة، وبقيت آثارها حتى اليوم وتعرف باسم خرائب منارة.

ومنمنمات الواسطي ثرية في مواقفها ثرية في تعبيرها في ألوانها وموسيقية خطوطها. تزخر لوحة ألوانه (الباليتة) بالأحمر والأزرق والأصفر. يستولدها العديد من المشتقات حسب مقتضى التعبير والتكوين والعطاء الجمالي، مما أوصله في إحدى اللوحات أن صور الجمل باللون البنفسجي. فهو قد يخرج على الواقعية استجابة لمتطلبات التشكيل الجمالي والتعبير. مما يتفق مع أحدث نظريات الاستطيقا. فقد كان تعبيريا بقدر ما كان واقعيًا.

شابهت أعماله أعمال فناني المدرسة البغدادية العربية. في وضع وجوه الشخصيات المرسومة في النصف العلوي من الجسم، حتى ينفسح المجال للتعبير عن مضمون الموضوع، بالإشارات التي تؤديها الأيدي والأذرع وحركات الكف. لكنه كان يحيط الأجسام بخطوط سوداء ماعدا ما ظهر منها كالوجوه والأيدي. فيحيطها بخطوط وردية رقيقة. كما افترق عن معاصريه عن الرسامين بدقة تعبير الوجوه والأصالة في اختيار المواقف التي يصورها، مستهدفا الإمتاع وتوضيح ما قصرت عن تصويره المقامات خمسون مقامة وتسع وتسعون منمنمة. لكل مقامة صورة أو أكثر ماعدا المقامتين الأخيرتين. أراد بهما أن يكمل الصورة الذهنية، التي يتخيلها القارئ للأحداث بدرجة عالية من الدقة والإتقان والمهارة. وبينما كان معاصروه يقصرون أداءهم الواقعي على الإنسان والحيوان والطير، وينحون إلى الزخرفة والتحوير ورسم النباتات والأشجار والعمائر، كان الواسطي يتوخى الواقعية في جميع العناصر الواردة في التكوين.



إذا كان الحريرى قد تحدث فى مقاماته بلغة رقيقة جزلة ، مصورا بالكلمات  
المواقف الاجتماعية وما تسفر عنه من عظة وحكمة ، فقد تحدث الواسطى عن  
تفاصيل تلك المواقف بلغة لا تقل عظمة ورفعة ، هى لغة الخط واللون واللمس  
والإيقاع والتكوين وعمارة الصورة. تحدث فوق كل هذا بلغة الشكل الواقعى  
للكائنات ، بمفهوم جديد غير مسبوق ، يظهر شخصية العنصر المرسوم إنسانا كان  
أو حيوانا أو نباتا أو أى شىء آخر. حين يرسم جملا أو حصانا أو حمارا  
أو بغلا ، ينهج نهج كبار الفنانين والأدباء ويبلور خصائص الكل فى واحد. فلكل  
جنس من الكائنات الحية ، حركاته وسكناته وصراخه ولفقاته ، التى تميزه وتنم  
عن شخصية أفرادها ، وليس مجرد شكل ظاهرى سطحى لا حياة فيه. كان  
الواسطى يصور الروح قبل الجسد حتى يتجسم إحساس المتلقى بالكائن المرسوم.  
تتضح هذه القدرة فى تصوير الشخصيات الإنسانية المتجمعة داخل الحدث ، مما  
يجتذب المتلقى إلى تفاصيل الصورة ويصبح واحداً من عناصرها ، فيسبح بخياله  
فى أحداث وقعت منذ أكثر من سبعمائة عام فى بغداد ، أيام أن بلغت الحضارة  
الإسلامية العربية أوج ازدهارها ، لا يعوق خيالنا ما يصادفنا أحيانا من تعبيرات  
مرسومة بلغة الرمز والإشارة. كالخطوط المتعرجة المتكسرة التى ترمز للماء ، ولا  
تخفى ما يسبح فى جوفها من أسماك. أو تقسيم اللوحة إلى حجرات يجرى فى  
كل منها حدث ما أو تراكيب مسرحية بعيدة عن محاكاة الواقع. فبالرغم من كل  
هذه السمات تبدو منمنمات يحيى بن محمود الواسطى قوية التعبير.. شديدة  
الواقعية.. صادرة عن رسام مطبوع يؤمن بأن ما يضعه على الأوراق من خطوط  
والوان وموضوعات ، هو الحياة نفسها.. وليس محاكاة للحياة ، ،

## فن التصوير الإسلامى

لم يقتصر إنجاز العصور الإسلامية فى الفنون المرئية الجميلة والتطبيقية على الأشكال الزخرفية للرقش الهندسى والحلزونات والتوريقات والتفريعات. وتكوينات الكتابة العربية التى نلقاها فى العمائر والأعمال الفنية وأدوات الاستعمال اليومى. فثقافات العالم القديم التى استظلت براية الإسلام أثرت على حضارته وزودتها بخبرات متنوعة ومعارف شتى. وسرعان ما اندمجت بالفلسفة الإسلامية لتسفر عن الأشكال الإبداعية التى نعرفها اليوم باسم: «الفن الإسلامى».

هضمت الحضارة الجديدة ثقافات العراق وفلسطين وسوريا ومصر وإيران وبرقة وطرابلس، خلال خمسة عشر عاما فقط (٦٣٣ - ٦٤٧ م). وما لبثت أن مدت سلطانها إلى شمال غرب أفريقيا سنة ٦٧٠ م ثم أسبانيا والسند سنة ٧١١ م. كما كان لانتقال عاصمة الإمبراطورية الجديدة سنة ٦٦١ م من المدينة المنورة وبيئتها البسيطة إلى دمشق - المدينة العريقة ذات التاريخ - أثر واسع فى مظاهر العز والفخفة التى اتسم بها حكم الأمويين، المنحدرين من سلالة أرسطقراطية فى مكة المكرمة.

لا مجال للحديث عن الحرام والحلال فى موقف الإسلام من «الصور». ليس فقط لأنها ليست موضوع بحثنا، ولكن لأن الرسم التصويرى الملون حقيقة واقعة فى الثقافة العربية الإسلامية. منذ اليوم الأول لفتح مكة المكرمة. حين دخل رسول الله صلى الله عليه وسلم الكعبة المشرفة، وأمر بإزالة ما بها من صور ماعدا صورة العذراء والمسيح الطفل. والرسم التصويرى منتشر على طول التاريخ الإنسانى وعرضه وما قبل التاريخ المكتوب. لم يتوقف انتشاره فى العصور الإسلامية منذ استقرار الدولة الجديدة، وإن كان المتبقى منه قليلا نسبيا. سواء من العصور الجدارية فى أطلال القصور والعملئر. أو فى منمنمات المخطوطات المترجمة أو المؤلفه فى مختلف العلوم والآداب. هذا القليل هو ما سلم من التلف بالإهمال

وعدم الوعي. أو بفعل المتطرفين من أعداء التصوير الذين يقع على كاهلهم وزر تدمير واحد من أهم وأكمل مظاهر الثقافة الإسلامية.

يتفق المؤرخون على أن أول نماذج فن التصوير الإسلامى هى الجداريات التى تزين مبنى «قبة الصخرة» فى مدينة القدس: أول بناء إسلامى ضخم. أمر بتشيدده سنة ٦٩١ م: الخليفة الأموى: عبد الملك بن مروان. انتظمت الجدران الداخلية صور بالفسيفساء الزجاجية الملونة لأشجار وأوراق وثمار، بأسلوب واقعى مستمد من الطابع الكلاسيكى البيزنطى الذى كان يسود المنطقة من قبل. بل إن استخدام الفسيفساء أسلوب بيزنطى أثرت به الثقافة الإسلامية إبداعها منذ البداية. ثانى أهم مصادر الرسم التصويرى الإسلامى هو الجامع الكبير بمدينة دمشق، الذى أمر بإقامته سنة ٧٠٦ م الوليد بن عبد الملك الذى بلغ حكم الأمويين فى عهده ذروته. كان جامع دمشق مزينا بمشاهد رائعة بالفسيفساء - قبل أن تتلفها الزلازل والحرائق - لم يبق منها سوى القليل فى الداخل وفى البهو. هذا القليل ينم عن أسلوب واقعى كلاسيكى بهيج، يصور مشاهد طبيعية فاتنة تشبه فى أسلوبها فسيفساء قبة الصخرة، تتضمن مجاميع معمارية صغيرة تتوسط مناظر برية، بالإضافة إلى تكوينات من المباني المختلفة الطرز، تقع بين أشجار ضخمة، بالقرب من متسع مائى كالنهر الجارى. ولكى يقترب الفنان من محاكاة الواقع، استخدم ٢٩ لونا بينها عشر درجات من الأخضر وأربع من الأزرق وثلاث من الفضى. ولا تخفى الأصول الكلاسيكية لعناصر التكوينات وأسلوب صياغتها. بل إن المؤرخين العرب ذكروا أن إمبراطور بيزنطة كان يلبى طلب الخليفة الأموى فى إرسال الفنانين المهرة. وبالرغم من الحملات المتكررة بين حين وآخر، كانوا يتجرون ويتبادلون المجاملات.

استبعد الفنانون إذن صور الإنسان والحيوان والطيور من فسيفساء «قبة الصخرة» وجامع دمشق أول عمائر إسلامية ضخمة، واقتصروا على المشاهد المعمارية والطبيعية. بتوجيه من خلفاء المسلمين بطبيعة الحال وتعددت تفسير العناصر التى صورتها فسيفساء الجامع الكبير فرأى بعضهم أن المدينة الواقعة

على مجرى النهر هي دمشق ذاتها، التي تقوم على ضفتي نهر «بردى» وأن العماثر الأخرى مقتبسة من المناظر البرية الإغريقية الهيلينستية التي تصور الفردوس. بينما يقرر «المقدسى» - وهو حالة عربى وجغرافى مرموق من مواطنى مدينة القدس (٩٤٧ - ٩٩٠ م) - أنه من العسير أن تخلو تلك الفسيفساء من صور شجرة أو مدينة مشهورة - مشيراً إلى أنها تمثل جميع الأقاليم إلى درجة أنه يستطيع تمييز الكعبة ومدينة مكة.

.. إلى هذا الحد كانت فسيفساء جامع دمشق واقعية الموضوع وذات طابع تاريخى وجغرافى، وتتبع فى معالجتها المعايير الاستيطيقية الكلاسيكية من حيث المحاكاة، ولا تنزع إلى الرقش والتوريق والتفريغ والزخرفة والتجريدية التي انتشرت فيما بعد. لكن.. سرعان ما ظهرت صور الأحياء من الطير والحيوان والإنسان على جدران العمارة المدنية (غير الدينية) التي أمر بإقامتها خلفاء الأمويين. الذين دانت لهم الدنيا حتى منتصف القرن الثامن الميلادى. فقد أشار المؤرخ الباحث «ريتشارد ايتنكهاوزن» فى كتاب: التصوير العربى (سلسلة سكيرا) إلى مجموعة الصور الحائطية المثيرة، التي عثر عليها المنقبون فى نهاية القرن الماضى فى «قصير عمرة» على بعد خمسين كيلومتراً من مدينة عمان عاصمة الأردن، والتي نسخت الأفكار التي كانت منتشرة قبل ذلك بتحريم تصوير ذوات الأرواح. وهو قصر صغير يرجع تاريخه إلى سنة ٧١٢ ميلادية. اكتست جدران حمامه بالصور من أعلاها إلى أدناها. صور يسودها الأسلوب الهيلينستى الواقعى، مع عدم الترابط بين الموضوعات وإن كان معظمها يتعلق بمناظر الصيد التي تنتهى بذبح الغزلان، ومشاهد المستحمات والتمارين الرياضية والمصارعة. وكانت توجد بالقصر الصغير قبة ترصعها نجوم موضوعة على أسس فلكية علمية. أما الحوائط الأخرى فتكتسى بمشاهد من حياة النجارين والحجارين وغيرهم من العمال.

لكن الذى يلفت النظر حقاً، هو اللوحات التي تزين جدران بهو الاستقبال حيث يظهر الأمير جالساً على العرش بين الحاشية، تدور برأسه هالة من النور على خلفية من سماء زرقاء. ومن تحته منظر مائى يسبح فيه زورق يحركه أربعة أشخاص عراة. كما توجد وحوش بحرية هائلة وطيور مائية. وفى الجانب الآخر



سته ملوك فى وضع المواجهة، يتصدرهم أكثرهم أهمية، بينما يطل من الصف الخلفى أقلهم شأنًا. وتشير الكتابات العربية والإغريقية المدونة إلى إمبراطور بيزنطة.. وشاه إيران الساسانى.. وروزيق آخر ملوك القوط فى أسبانيا.. والنجاشى ملك الحبشة، بالإضافة إلى إمبراطور الصين وآخر ملوك الأتراك والهنود. هؤلاء هم سادة البلاد التى هزمها الخليفة الأموى فى القرن الثامن الميلادى.

هذه الصور الجدارية تسجل من حيث الموضوع سيادة الأمويين على العالم فى ذاك الزمان. أما أسلوب الصياغة فلا يخفى تأثيره الواسع بالمفهوم الرومانى للتجسيم والحركة الطبيعية والظل والنور، خاصة فى صور النساء. فضلا عن أنه يكشف عن معايير الجمال الأنثوى عند العرب، التى تختلف بل تتناقض، مع المعايير الكلاسيكية، وتتفق مع مفاهيم الهنود وشعوب وسط آسيا والأوصاف التى وردت فى أشعار العرب وآدابهم.

معظم الخلفاء الأمويين اتخذوا قصورا صغيرة على تخوم الأراضى الزراعية، لتكون مقرا هادئا للإشراف على الإقطاعيات، ومنتجعا لرحلات الصيد التى كانت تسليتهم المفضلة. عثر المنقبون على قصرين آخرين، أحدهما هو «الحبر الغربى» بالقرب من تدمر فى سوريا. وهو سخرى بالزخارف المتقنة، ترتسم على أرضيته صورتان كبيرتان بأسلوب يشبه الأرضيات الرومانية المرصعة بالمرمر. تتوسط إحدهما دائرة تحيط برسم نصفى لامرأة تمسك ببعض الثمار فى ثوبها، وحولها إطار مستطيل يزخر بعناقيد العنب، ثم كائنات خرافية وثمانين وطيور وحيوانات. أما الأرضية الأخرى فيدور بها إطار من الورد.. وامرأة تضرب على العود تواجه رجلا ينفخ فى الناي.. وفارسا يمتطى جوادا ويطارد غزالا، وشخصيات أخرى وحيوانات مختلفة.

توجد نظائر لمعظم هذه الموضوعات على الغنائم الفارسية والرومانية التى غنمها المسلمون فى الحروب، مما يفسر غرابة الموضوعات التى يرمز بعضها إلى آلهة أسطورية. وتأرجح أساليب الإبداع بين التقاليد الرومانية والبيزنطية والفارسية الإيرانية.

يرى «ريتشارد ايتنكهاوزن» أن الموضوعات المصورة على أرضية «قصر الحير» مقروءة وذات دلالة روائية رمزية، ومضمون يوحى بأهداف الخلفاء الأمويين وسعيهم المستمر إلى تأسيس إمبراطورية تراث العالم القديم. ويفسر رسم المرأة على الأرضية الأولى بأنها «جيا» آلهة الأرض عند الرومان. أما الوحوش والضواري الخرافية فتمثل أطراف العالم كناية عن أن الخلفاء المسلمين ينشرون راية الإسلام على الدنيا قاطبة. وبغض النظر عن مدى صحة هذا الاستقراء للعناصر المرسومة ومقابلتها بالموضوعات الكلاسيكية والرموز التقليدية في فارس وروما وبيزنطة، فإن ما يعنينا هو أن صور الأشخاص والحيوانات والطيور والكائنات الأسطورية أصبحت أبجديات لغة فنية مرئية في العالم الإسلامي. لغة تبهج النفس.. وتشحذ الذهن.. وتثير الخيال.. وتؤرخ للعصر وتوثقه.. وتشير الأيدلوجية الاجتماعية والأهداف السياسية - شأن الأعمال الفنية الأخرى في الشعر والأدب والمسرح والموسيقى..

يؤكد هذا الاتجاه الفني المراثي ما عثر عليه المنقبون أخيراً (١٩٣٥ - ١٩٤٨) في «خربة المفجر» - وهو قصر كبير بناه الخليفة هشام بن عبد الملك أيضاً عثروا فيه على ٢٥٠ صورة لأشخاص وعمائر ينتمى أسلوبها إلى أصول رومانية وبيزنطية. كما وجدوا عدداً من الفسيفساء الجميلة تشبه المنسوجات في زخارفها، لكنها تضم غزلانا ترعى وأسداً يفترس إحداها، إلى جوار التكوينات الهندسية. ومن المعروف أن فكرة الأسد المهاجم رمز ملكي كلاسيكي يدل على القوة، شوهد كثيراً عند الفرس والرومان. أظهر العرب منذ البداية ميلهم الكلاسيكي إلى فنون الرسم التصويري، سواء في الصور الجدارية أو الرسوم الإيضاحية أو المخطوطات التي تعتبر بدورها أعمالاً إبداعية مستقلة، يمكن نزاعها من أماكنها دون أن تفقد قيمتها الفنية، كأعمال الواسطي في مخطوطة «مقامات الحريري».

عبر عن هذا الميل الكلاسيكي إلى المحاكاة الفيلسوف المفكر «أبو حيان التوحيدي» الذي نشأ في بغداد وتوفي في شيراز سنة ٤١٤ هجرية، وكان

«وراقا» أى ينسخ المخطوطات حيث لم تكن المطابع عرفت بعد. تحدث عن «تشبه الفن بالطبيعة» وذكر مجموعة من «المعايير» العربية التى تتعلق أساسا بالإبداع اللغوى فى الشعر والأدب. إلا أن «المعايير الاستطبيقية» لا تختلف باختلاف الفنون فى الثقافة الواحدة من حيث أن الثقافة سلوك وعادات وتقاليد وقيم وفنون وعلوم وحضارة. فالمنطلقات الأيديولوجية الإسلامية لا تخفى علينا حين نتأمل الفنون المراثية الجميلة أو التطبيقية، لدى أى شعب من الشعوب الإسلامية التى امتدت من الصين والهند شرقا إلى أسبانيا وفرنسا غربا. ثمة فروق فردية تتعلق بتاريخ وخصائص الثقافة المحلية، لكنها فروق سطحية شكلية لا تغير من الجوهر شيئا.

حين استولى العباسيون على الخلافة سنة ٧٥٠ م، حدث تغير كبير فى طبيعة الفن الإسلامى. نقلوا العاصمة من الوسط الثقافى البيزنطى الرومانى الهيلينستى الذى كان يحيط بدمشق، إلى بيئة ثقافية فارسية ساسانية وتركية فى الشرق، حيث شيدوا العاصمة الجديدة «السلام» - وهى التى تعرفها اليوم باسم «بغداد» - القرية الفارسية التى كانت فى نفس الموضع قبل سنة ٧٦٢ م. ثم أقام ابن هارون الرشيد عاصمة جديدة اسمها «سامراء» - وفى قول آخر «سر من رأى» - لكنها لم تقم بدورها سوى فترة وجيزة من سنة ٨٣٨ إلى ٨٨٣ م. ثم تحولت إلى مدينة عادية ومركز ثقافى كان له شأن فى تاريخ الفن الإسلامى. دمرت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨ م) ما بقى من كنوزها وروائعها الفنية بعد أن تم تسجيل معظمها فى مراجع ملونة لحسن الحظ.

جناح الحريم فى قصر «الجوسق» الذى بناه الخليفة المعتصم فى سامراء، يضم لوحات جدارية رفيعة المستوى، تفتح الباب لتذوق الإبداع الفنى الذى أسفرت عنه هذه الحقبة الزاخرة بالابتكار والعطاء فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، من بينها رسم جميل لفرع نبات الإكتس، تملأ فراغاته عناصر بشرية وحيوانية، بأسلوب هجين من الفارسى والهيلنستى. ثم صورة شهيرة فى جميع مزاجع الفنون الجميلة الإسلامية، لراقصتين كاملتى اللبس، تتحرك كل

منهما نحو الأخرى، وتمسكن بأيديهما المتقاطعات كأسين تصبان فيهما الشراب من وعائين خلفهما. تتم هذه الرائعة عن المنهج الكلاسيكى فى الرسم التصويرى لمدرسة سامراء الفنية، بالنظر إلى الأوانى الذهبية والتيجان المرصعة فوق رؤوس الراقصات، والأحزمة والآلى والأقراط، والثياب الثقيلة الثمينة والجداول الطويلة. لكن الوجبات المكتنزة لدى الراقصات، وأسلوب قص الشعر وبعض التفاصيل الأخرى، لها أصول ساسانية لاجدال فيها، كما أنها تتميز بتماسك التكوين وقوة التركيب والبعد عن الابتذال والتعبير اللحظى، مما يكشف عن معايير أستطبيقية ذات طبيعة وقورة ورزينة، أقرب إلى الرسم «التذكارى» لرقصة ملكية هامة منها إلى التعبير عن المتعة الحسية. ويطلق «ريتشارد ايتنكاوزن» على هذا النوع من التصوير: فنون الترفيه الملكى.

وبنفس الطابع الوقور الرمزى يضم «قصر الجوسق» منظر صيد بعيدا عن الواقعية العاطفية والانفعال الحسى. يضم فى عناصره ظبيا وصائدا وسيدة مثقلة بالثياب والحلى، فى مشهد درامى مفعم بالحركة والتوتر.. لكنه لا يعكس أى إثارة حسية، محتفظا بالرزانة والرمزية والوقار. حتى جرار الشراب الفخارية الاثنتى عشرة التى وجدت بالقصر، كانت محلاة بصور الغانيات والصيادين والجنود والرهبان بأرديتهم السوداء، لكنها جميعا - أى الرسومات - معالجة برزانة ووقار رغم المناسبات الترفيهية التى تستخدم فيها.

تعددت لوحات الرسم التصويرى فى قصور الخلفاء، منذ شيد الأمويين «قصير عمرة» كنموذج - للعمارة الدنيوية. لكن الأساليب تطورت منذ ذلك الحين إلى العصر العباسى. كانت اللوحات الجدارية تصور أحداثا فى زمان ومكان معينين فأصبحت فى تصور الأشخاص كأنهم متجمدون يحدقون فى الناظر إليهم أو يتطلعون إلى لا شىء ويتضمن هذا التحول تحولا من الناحية الحسية إلى التجريد والغموض حتى ليختلط الأمر على المتأمل فيما إذا كان المرسوم فتى أو فتاة. لاقى هذا الطابع الصرحى رواجًا فى بلاط الولاة فى جميع الأقاليم الإسلامية وأصبح سمة دائمة، نتعرف بها على فن الرسم والتلوين الجدارى فى



الثقافة العربية. كان لفناني «سامراء» إسهامات أخرى في تشكيل معالم الفن الإسلامي تحمل هذا المضمون الروحي العميق، الذي قال عنه المؤرخ الأمريكي «أرنست جروب» في كتابه «عالم الإسلام» إنه الفن الديني الوحيد من هذه الزاوية، لأنه ترجم جوهر العقيدة في بساطة وبلاغة وقوة ووضوح.

.. خزافو سامراء هم الذين ابتكروا البريق المعدني على الأواني والمشغولات الخزفية واتخذ الفخار على أيديهم مظهر الذهب والفضة والنحاس عن طريق «الاختزال». سرعان ما انتشر هذا الأسلوب في أنحاء العالم واعتبره المؤرخون إضافة إلى الثقافة الإنسانية. اكتشف الرائد المصري الراحل: سعيد المصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦) خمس عشرة طريقة لإخراج البريق المعدني، ومازالت أكثر من مائة أخرى سرًا كامنًا في طلاء الشظايا، المدفونة في أطلال الفسطاط بمصر، وسامراء بالعراق، ومازال خزافو العالم يسعون إلى الكشف عنها.

.. لكي يحول الفنان الإسلامي المضمون الروحي إلى تشكيلات مرئية، كان عليه أن يصبح عالماً في الطبيعة والكيمياء والرياضيات، فالفن في زخارف التوريقات ليس لوجه الفن ولكنه لوجه الله. ليست زخارف عفوية عبثية، بل إيمان وتصوف. ولنتأمل كلمات العالم الباحث. «أ. ج برونوفسكي» في كتابه «ارتقاء الإنسان» الترجمة العربية - عالم المعرفة - الكويت ص ١٢٩، وتعليقه على الوحدات اللانهائية التي تكلم عنها «أرنست جروب» قال تبدأ هذه الثروة الهائلة من الطرز الزخرفية بنموذج بسيط يتكرر فيه شكل ورقتي نبات: إحداها أفقية قائمة اللون.. والأخرى رأسية فاتحة. ويلاحظ شغف العرب بالتصاميم التي تتضمن وحدتين متكررتين قائمة وفاتحة. وإدارة الورقة القائمة في زاوية قائمة يجعلها تطابق جارتها الفاتحة.. إلخ. ويستطرد قائلاً: تضعنا هذه الزخرفة أمام شيء يصعب تذكره: هو أننا نعيش في حيز من نوع خاص.

ولعل «برونوفسكي» يرى أن العرب قصدوا الرمز إلى الروح والجسد بالورقتين المتطابقتين، وإلى محدودية الحياة الدنيا التي تحكمها نواميس معينة، مع الإشارة إلى لا نهائية الحياة الأخرى.

كان للطابع السامرائي أوسع الأثر على الفن الإسلامي في مصر، في أواخر القرن التاسع وخلال العاشر وأوائل الحادي عشر. فخرافوا الفسباط هم أول من عرفوا أسرار البريق المعدني الذي أخفاه السامريون زمنا طويلا. وسادت أساليب الرسم التصويري كما يبدو من زخارف الأواني الخزفية. وازداد تأثير مدرسة سامراء الفنية في عهد الدولة الطولونية. إذ أن مؤسسها «أحمد بن طولون» ولد ونشأ في سامراء، ثم أرسله الخليفة العباسي المأمون إلى مصر نائبا عنه، فما لبث أن تمرد سنة ٩٠٥ م واستقل بالحكم.

.. هكذا لا ينبغي تعميم ملاحظتنا المستقاة من مرحلة معينة في الفن الإسلامي على الفنون المراثية الإسلامية عامة، كما توجد فنون خاصة بالأمكن الدينية كالمساجد والأضرحة، وأخرى دنيوية ترفيهية لم تخل منها قصور الخلفاء ابتداء من العصر الأموي، خاصة في أجنحة الحريم والحمامات. أما روائع التصوير في المخطوطات العلمية والأدبية، وما يوجد على الأشياء الفنية وأدوات الاستخدام اليومي فلها حديث آخر..

## فن الآنية في العصر الإسلامي

من أين نبدأ الحديث والتراث الفني الإسلامي لا تفرغ جعبته من السحر الحلال. نذكر تلك «الأواني» التي عشقها العباسيون في فجر القرن التاسع الميلادي، بعد أن ورد بعضها إلى قصورهم من بلاد الصين البعيدة الغامضة. طراز «تانج» و «سونج» وتنويعات لا حصر لها، تقتنى لذاتها. لا يرجى من ورائها سوى إمتاع العين الضمأ وإسعاد النفس القلقة. وشحن الأحاسيس وإشعال شرارة الخيال لتضرم نار الفكر وتسمو بالروح!

أجمعت الدنيا على أن الأواني الإسلامية المزخرفة بالألوان ذات البريق المعدني تنم عن جوهر العقيدة ومضمون الإيمان: فناء المادة وخلود الروح. استطاع الفنان أن يضفي على الطين تألقاً ساحراً لم يعرفه العالم من قبل. توصل إليه حباً في الله ووجداء. وإثباتاً أنه وارث الأرض ومن عليها فلا يبقى إلا وجهه ذو الجلال والإكرام. تبدأ القصة بعد أن بلغت الثقافة الإسلامية ذروتها في العصر العباسي «٧٥٠ - ١٢٥٨م». تتويجاً وتدشيناً للمكتسبات الكبرى في ميادين الحرب والعلم والأدب والشعر والفن بأنواعه. زخرفة الآنية بالبريق المعدني إضافة عبقرية أهدتها الحضارة الإسلامية للثقافة العالمية مع تنويعات لا حصر لها من الأساليب. تختلف الآنية «الفنية» عن «التطبيقية» بأن الثانية نفعية كسلاطين الشورية وفناجين الشاي والقهوة وفازات الورد. أما الأولى فجمالية تقتنى لذاتها كالتماثيل ولوحات الرسم الملون والتحف الأخرى التي يتميز بها الإنسان على الحيوان.

يبدو أن العرب لم يعرفوا طعم الجمال الصرف قبل العصر العباسي. لكن العز والفخفة والاستقرار سرعان ما فتحت شهيتهم للفنون الرفيعة مع ازدياد الحركة النشطة الواسعة للترجمة والاستيعاب النهم للثقافات السابقة. بدأ الإبداع المحلي في نفس الوقت وكان تقليداً للواردات الصينية. كما يتضح من الزخرفة بضربات لونية سريعة بفرشاة عريضة، أو تشكيلات خطية مجردة بارزة تنتهي بتوريقات

أو كتابات لها شبيهه فى أوانى الصين. شاع هذا الأسلوب فى مناطق أخرى من الإمبراطورية فى نفس الفترة التاريخية. شاهدناه فى مصر محملاً برسوم تشخيصية للطير والحيوان والإنسان مستوحاة من التقاليد اليونانية والرومانية الكلاسيكية السابقة على الإسلام. لكن التفوق الرائد وضربة المعلم التى حققها «فنان الآنية الخزفية» الإسلامى هى: اكتشاف أسلوب جديد فى إبداع الزخرفة يعتبره المؤرخون «نقلة ثورية» فى تطوير هذا الفن. نعى «التلوين بالصبغات المعدنية فوق الطلاء الزجاجى». ينبغى أن نلاحظ هنا أنه أسلوب يختلف عن «البريق المعدنى» الذى حققه الرائد سعيد الصدر (١٩٠٩-١٩٨٦م) عن طريق الاختزال الكربونى.

التمعت الألوان الخزفية الإسلامية فى القرن العاشر الميلادى بالأخضر والأصفر والأحمر. بل اجتمعت هذه الألوان جميعاً على آنية واحدة فى بادئ الأمر. لكنها كانت عملية معقدة تتسم بالمجازفة نظراً لقلة الخبرة وعدم التمكن وخشية الفشل. لذلك جنح الفنانون إلى التبسيط والاقتصار على لونين فقط هما الأخضر والبني. معظم الإبداع العراقى المبكر كانت ألوانه المعدنية فوق الطلاء الزجاجى. تصدر انعكاسات متعددة وفقاً للمحتويات المعدنية. تميزت زخارف تلك الفترة الممتدة حتى منتصف القرن التاسع بامتزاج الطبيعة بالتوريقات التجريدية. لم تظهر الزخارف التشخيصية المعدنية على السلاطين فى بغداد إلا بعد القرن العاشر، وكانت قريبة الشبه برسوم الأوانى فى «نيسابور» بخراسان.

يبدو أن تكنولوجيا الألوان المعدنية فوق الطلاء الزجاجى كانت سرا حرص على إخفائه خزافو بغداد وسامراء لم يباحوا به لأحد فى المراكز الفنية الأخرى الشهيرة فى أنحاء الإمبراطورية فى نفس الفترة التاريخية. خاصة «نيسابور» حيث كانت مشاغل «فن الآنية» عريقة يرجع تاريخها إلى القرن التاسع، و«سمرقند» فى وسط آسيا حيث أعظم مراكز إبداع الأوانى فى القرن العاشر، إلا أن مصر الطولونية (٨٦٨-٩٠٥م) - انتهجت نفس السبيل فى نفس الوقت بالرغم من هذا التكتم. ظهرت الأوانى ذات الألوان المعدنية فى أفران



«الفسطاط» نفس أسلوب «سامرا» ذى الزخارف التجريدية. حتى أن بعض الباحثين يذهب إلى أن الألوان المعدنية اكتشف مصرى وليس عراقيا، انتقل من مصر إلى المراكز الأخرى فى بغداد وسامرا بالعراق، وتبريز وكاشان بإيران.

يؤكد «م. س ديمان» أن أطلال الفسطاط بمصر القديمة حافلة بالأواني الخزفية منذ العصر القبطى حتى القرن السادس عشر الذى توقفت فيه الأفران بعد الغزو العثمانى. عثر على أوان مستوردة من العراق وسوريا وإيران وتركيا، وتدل البقايا التالفة بين ركام المهملات والأفران القديمة، على أن مصر أنتجت «البريق المعدنى» فى تصميمات ورسوم كانت مألوفة فى كل من العراق وإيران.

لم يترك العصر الطولونى الكثير من الأواني ذات الطلاء المعدنى. لكن متحف المترو بليتان بأمريكا يحتفظ بآنية صغيرة كاملة يرجع تاريخها إلى القرن التاسع خشنة السطح مائلة للحمرة بطلاء قلوئى، زخارفها منقولة عن الأمشيق العراقية فى نفس الفترة التاريخية. نقط ودوائر ذات مركز واحد وأنصاف دائرة مرسومة ببريق معدنى ذهبى.

فى العصر الفاطمى فى مصر «٩٦٩ - ١١٧١م» ارتفعت قيمة الأواني الخزفية وبرع الفنانون فى زخرفتها بلون واحد: اخضر أو أزرق أو أحمر تحت الطلاء الزجاجى، تقليدا للأواني الصينية طراز «سونج» وزخرفتها برسوم محفورة. أما الأواني الرقيقة الجدران فكانت تطلّى بلون أبيض يرسمون عليه بالبريق المعدنى الذهبى أو البنى المتألق الوضاء. زخارف حافلة بأشكال آدمية وحيوانات وطيور على خلفية من الوحدات النباتية، أو حليات نباتية وتفرعات ومراوح نخيلية. المتحف الإسلامى بالقاهرة عامر بمثل هذه الروائع التى تتميز ببراعة الأداء ودقة رسم العناصر التشخيصية على الأرضية النباتية. للباحث البارز «عبد الرؤف على يوسف» دراسة قيمة عن خزافى هذا العصر. وصف فيها مختارات من التحف ذات البريق المعدنى وحقق أسماء عدد كبير من فناني الآنية المصريين من بينهم «أبو القاسم مسلم الدهان» و «سعد» عاش مسلم فى النصف الأول من القرن الحادى عشر. أما سعد ففى النصف الثانى وبعض الثانى عشر.

كل منهما له شخصيته الفنية وأساليبه الخاصة. اشتهر «سعد» بالتجزيز في البطاقة البيضاء مصحوبا بخطوط في الطلاء الزجاجي. أو زخارف بلون واحد محفورة تحت الطلاء. محاكيا «البورسلين» و «السيلادون» وهي نوعيات كانت تستورد من الصين آنذاك. أما «مسلم» فأهتم بالوضوح والفخامة والبلاغة وإسقاط التفاصيل. من روائعه «سلطانية» من نهاية القرن العاشر. يزينها نسر مرسوم بالبريق المعدني يغطي فراغ الإناء بجناحيه المنشورين. كما وجدت مجموعة من هذا الطراز من عهد الحاكم بأمر الله «٩٩٦-١٠٢١م» بينها صحن في المتحف الإسلامي بالقاهرة عليه رسم ديك. وفي مجموعة على باشا إبراهيم سلطانية» عليها رسم فيل واسم مبدعها.

تعددت أساليب البريق المعدني في العصر الإسلامي. استعرض كل فنان قدراته في استخراج الألوان والتحكم فيها وتوزيعها على العناصر الزخرفية والوحدات التشخيصية والتجريدية. مع تغاير الملامس و «الفورمات» ومواضع البريق. والتباين بين الأرضية والأمامية أو التوريقات الصغيرة والعناصر الكبيرة. وحين شاع الاكتشاف في مراكز الإبداع الخزفي ألقت سوريا بدلوها وابتكر فنانونها أنواعا ذات طابع خاص. بينها سلطانيتان في متحف اللوفر بباريس: واحدة عليها رسم أرنب برى والأخرى تزينها زهرة لوتس مع كتابات عربية. كما عثر في أطلال الفسطاط بالقاهرة على أوان سورية ذات لون سمني أو رمادي قاتم. وكثيرا ما استخدموا الأزرق الفيروزي في الأرضية مع زخارف بالبريق المعدني من الحروف الكوفية والوحدات النباتية. أو أخضر على أرضيات من الأحمر الفاتح يرسمون به طائرا وسط حشد من الزخارف النباتية وهو من الأساليب الفاطمية النمطية.

استمر البريق المعدني في أفران سوريا خلال العصر الأيوبي «١١٧١-١٢٥٠م» لكنه توقف في أفران الفسطاط حتى عاد مرة أخرى في عهد المماليك «١٢٥٠/١٥١٧م». بلغ حينذاك مستويات رفيعة من الجمال والإتقان والشاعرية. من الجدير بالتنويه أن فناني الآنية في العصر الإسلامي بوجه عام، ركزوا جل

اهتمامهم على الزخرفة والتلوين والبريق المعدنى وحيل الصنعة ، ليس على «الفورم» أو «شكل» الحجم أو «الخط الوهمى». المطلب الأول للفنان الإسلامى كان الإبداع الزخرفى بالرسم والألوان والملامس والسوائل الزجاجية والمعدنية وتجريب الخامات المتوفرة بين يديه للسمو بها وتذويب طبيعتها الصلبة المتواضعة. فلو أننا أزلنا الرسوم والألوان من تلك الأوانى لفقدت جمالها وفنتنتها. الأمر الذى تداركه الرائد المصرى سعيد الصدر فأضاف إلى تراث الأوانى الفنية الإسلامية أبعادا جديدة فى كل من الخامات والتصميم الزخرفى والفورم أو شكل الحجم والتكنولوجيا. لهذه الأسباب - وليس لغيرها - فاز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على فنانى العالم أجمع مرتين.

معظم زخارف أوانى الشرق الإسلامى فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر كانت تحت الطلاء الزجاجى ، مع سيادة اللونين الأخضر والفيروزى تشابهت موضوعات الزخرفة بين مصر وسوريا حتى تعذر التفريق بينهما. اقتبس فنانون العصر الأيوبرى فى كل من البلدين الرسوم الحيوانية المحورة السلجوقية الشائعة آنذاك. أما فى العصر المملوكى فانتشرت الزخارف باللونين الأزرق والأسود المقتبسة من الأوانى الإيرانية طراز «سلطان آباد» و «الرى».

لا ينبغى أن يفوتنا التعرّيج على إسهامات السلاجقة الأتراك فى إيران «١٠٥٥ - ١١٥٧م». كان لهم نصيب كبير فى دفع «فن الآنية» إلى آفاق أرحب. أبدعوا نماذج فائنة لا نظير لها فى أى مكان آخر. كانوا فى الأصل جماعة أتراك هاجرت إلى إيران من قبائل «الغز» الوافدة من وسط آسيا. استقروا هناك بعد منتصف القرن الحادى عشر بدعوى حماية الخليفة العباسى فى بغداد ثم ما لبثوا أن استقلوا حتى اجتاحتهم جحافل المغول مع اجتياح بغداد.

اتخذت إيران على أيامهم مكانة ثقافية مرموقة فانتشرت تقاليد «الفن السلجوقى التركى» - الأناضولى فى معظم ربوع بلاد الإسلام خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر. كان «فن الآنية الخزفية» قد نضج وأستوى عوده فى أفران العباسيين فى بغداد وسامراء.. والسامانيين فى خراسان ووسط آسيا.. والفاطميين

فى مصر. لكنه حقق المزيد من الرفعة شكلا ومضمونا فى أفران «راى» - و«كاشان» فى إيران السلجوقية. استخدموا تكنولوجيا شديدة التعقيد. تصدر «اللىستر» أى الطلاء المعدنى - أساليبهم المنوعة. استوردوه من مصر مع فنانى الفسباط الذين نزحوا زرافات إلى البلاط السلجوقى فى مدينة «راى» بالقرب من طهران. بعد انهيار الدولة الفاطمية سنة ١١٧١م والانحطاط المتلاحق للفن والثقافة. تغير وجه «فن الآنية» على أيدي المصريين فى شرق العالم الإسلامى. علموا الإيرانيين «الطلاء المعدنى» وكيف يبدعون أوانيهم من «الكوراتز» الصلب وخامات أخرى وثيقة الشبه بالمواد التى يتكون منها «الطلاء الزجاجى» مما يدعم العلاقة بين جسم الآنية وطلائها. كما كشفوا لهم عن الطلاء القلوى فتمكنوا من تصميم الزخارف تحته بنجاح. لكن - مهما يكن من أمر - فإن أروع ما تعلمه فنانو «راى» هو «اللىستر» أو الطلاء المعدنى الذى أبدعوا به معظم أوانيهم منذ حلول الفنانين المصريين. عرفوا الكثير أيضا من أسرار التصوير والزخرفة والتلوين على الأوانى وتعلموا «المدرک التشخيصى» للزخرفة على خلفية قوية من الطلاء المعدنى «والتباين الصريح بين الداكن والفاتح».. بين المساحات المزخرفة والخالية. والتفرقة الذكية بين الخلفية والأمامية. إلا أن أسلوب الرسم كان يخضع للإشراف السلجوقى المباشر. كما يبدو فى ملامح الوجوه المنتسبة إلى تقاليد الثقافة التركية بوسط آسيا فى القرنين السادس والسابع.

اكتست الأوانى السلجوقية الإيرانية بمشاهد البلاد الملكى. أمراء وأميرات فى قصور وحدائق مرموز لها بتوريقات بسيطة. فرسان يصطادون بالصقور. يلعبون البولو أو يخوضون المعارك. أو أخرى تزينها توريقات صغيرة أو كرانيش مرسوم عليها بالبريق المعدنى حيوانات على أرضية بيضاء. تنوعت السلاطين السلجوقية الإيرانية بين أنماط مختلفة الأشكال. بينها طراز رقيق صغير ذو قواعد ضيقة وجوانب مقوسة برشاقة. يزخرفه شخص جالس أو مجموعة أشخاص صغار حول الفوهة مجموعة صغيرة أخرى فى الوسط. إضافة إلى كيزان و«فازات» بشكل زجاجات وشفاشق. تراوحت بين الثقيلة السمىكة والخفيفة الرقيقة الرشيقة. كما شاع نوع من الصحون الثقيلة المسطحة ذات حافة ضيقة تزخرفها عادة شخص كبير أو حيوانات مع طلاء زجاجى أزرق داكن.



اتخذت بلاطات الخزف فى أفران «راى» أهمية لا تقل عن أهمية الأوانى الفنية «اكتست بلون واحد من التوركواز الناصع المغطى بالطلاء الزجاجى لكنها كثيرا ما ارتدت حلة بهية من البريق المعدنى «اللىستر». لكن أفران «كاشان» وصلت بهذه البلاطات إلى درجات عظمى من التقنية والجمال. استخدم فنانوها «اللىستر» فى زخرفتها بتوريقات مجردة ورسوم تشخيصية اشتهرت بأسم «قاشانى» وهو الاسم الذى اعتدنا فى مصر أن نطلقه على أى بلاطات خزفية. لكن البلاطات «كاشانى» ذات البريق المعدنى لها طابع مميز. تتوافق عناصرها الزخرفية فى تكوين موحد يعكس إحساسا متجانسا. الأشكال النباتية والحيوانية والآدمية ترسم عادة على خلفية من اللون المعدنى المزخرف بوحدات محفورة. حلزونات رقيقة أو قصيرة مقوسة ونقط وخطوط تخفف من صلابة اللون المعدنى البنى. كما يكتسى كل جزء من الرسم بتصميم مائل باللون المعدنى المكثف بدرجة يصعب معها تمييز الأمامية عن الخلفية لولا أن وجوه المجموعات الآدمية تبدو صغيرة بيضاء واضحة فى وسط العمل ككل، معظم تلك البلاطات تحمل التاريخ وتوقيع الفنان. على غير المعتاد فى ذلك الزمان. وبعد أن دالت دولة السلاجقة بقيت هذه البلاطات وتلك الأوانى الفاتنة تحمل الثقافة السلجوقية إلى مملكة المغول فى القرن الرابع عشر.

لا ينبغى أن ننهى حديثنا الموجز عن «الأوانى الفنية السلجوقية الإسلامية» قبل أن نذكر أن الطراز الفاخر الذى حير العلماء والباحثين فى تحديد تاريخه ومدرسته الفنية أو المدينة التى أبدعته يطلقون عليه اسم «ميناي» ، ويعتبر من روائع الإبداع الإسلامى فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر وهو غاية فى الرقة ، ومتعدد الألوان فوق الطلاء الزجاجى. يظن الباحثون أن تصميماته وصوره وزخارفه وأسلوبه وموضوعاته التشخيصية تعكس مرحلة مفقودة من صور المخطوطات والرسم الملون الجدارى. يتألف الـ «ميناي» من تشكيلات صغيرة دقيقة معتنى بها. سلاطين وكيزان وفناجين وفازات وزجاجات وصحون، ذات ألوان ناصعة على خلفية بيضاء كابية أو زرقاء. ثراء الموضوعات المرسومة وتفاصيلها المثيرة تشير إلى اتجاه قوى نحو التعبير التشخيصى.

توجد تحف صريحة نادرة من طراز «ميناي».. ثمة صحن كبير فى أحد متاحف العاصمة الأمريكية تزينه صورة جميلة لمعركة جماعات الفرسان، يرجح أنها منقولة عن لوحة مشهورة على جدار القصر الملكى. الوجه الآخر للصحن يتحلى بمشهد صيد فى غابة تتوزعها حيوانات واقعية الأسلوب. أما وجوه الأشخاص فهى كالعادة ذات ملامح وسط آسيا: العيون اللوزية، الأنف المستقيم، الوجه المستدير، الشعر الأسود المرسل على الكتفين.

حين يتغير النظام السياسى فى المجتمع يتغير وجه الثقافة وأسلوب الحياة. هذا ما حدث بعد وفاة السلطان السلجوقى الإيرانى «سانجار». انقسمت البلاد على نفسها واستقل الولاة المحليون «الأتابك» وبعث «اتابك» سوريا بالقياد صلاح الدين الأيوبي إلى مصر فأعلن نفسه سلطانا بعد وفاة الخليفة الفاطمى سنة ١١٧١م. لم تقدم أفران الفسطاط شيئا يذكر خلال العصر الأيوبي الذى استمر حتى منتصف القرن الثالث عشر. خاصة وقد هجرها الفنانون إلى «راى» بإيران السلجوقية كما سبقت الإشارة. انتقل المركز الأساسى لفن الآنية إلى مدينة «الركة» بسوريا وما لبثت أن استقبلت الفنانين الإيرانيين الهاربين من بطش المغول الذين اجتاحتوا عاصمتهم «راى» سنة ١٢٢٢ بعد قرابة القرن من هجرة المصريين إليها!

تجربى الأعوام سريعا حين ترصد التاريخ. تتوالى القرون كأنها الساعات والأيام. فسرعان ما أشتد عود أحفاد العبيد المماليك البحرية الذين جلبهم السلطان صالح أيوب «١٢٤٠ - ١٢٤٩م» من تركيا ليجعل منهم حرسا خاصا وقادة مخلصين. استولوا على الحكم فى مصر وسوريا وأعقبهم المماليك البرجية أحفاد العبيد الشراكسة الذين امتلكهم «السلطان قلاوون» الذى كان هو نفسه مملوكا بحريا. أمتد حكمهم جميعا حتى مطلع القرن السادس عشر، حتى أثار عليهم العثمانيون لينهوا مهرجان المؤامرات والخلافات، ويشنقوا آخر سلاطينهم على باب زويلة.

خلال هذه الحقبة التى قاربت القرون الثلاثة «١٢٥٠ - ١٥١٧م» فى مصر، لم يترك الممالك كثيرا من الأوانى ذات القيمة الفنية العالية. معظمها مهجن

يعتمد على التقاليد السابقة. اقتصر بعضها على زخارف محفورة تحت طلاء زجاجى ذى لون واحد وتنوعت ألوان البعض الآخر تحت الطلاء الزجاجى بين الأزرق والأسود.. على نسق ما نراه فى أوان سورية وعراقية. وحفل بعض ثالث بتوريقات ورسوم حيوانات فى تصميمات قديمة. ألوانها صفراء برتقالية جميلة مع أصفر ناصع أو أبيض مائل للصفرة فى تناسق فاتن على خلفية محفورة بالتوريقات. تتوسط الآنية أحيانا صورة كبيرة لشخص أو حيوان، تشكل العنصر الأساسى فى التصميم.

تميزت الأواني «الملوكية المصرية» بأنها كثيفة الطلاء الزجاجى. ألوانها مركزه يتوزعها الأخضر والبني والأصفر. الجزء الرئيسى من الطلاء بلون واحد عادة مع العناية بتفاصيل الوحدة الزخرفية التى غالبا ما تعتمد على الكتابات العربية والرنوك «الشعارات» بألوان مغايرة عميقة بسيطة التصميم. تمنح المتلقى إحساسا بالقوة والجدية. أما السلاطين فحواؤها شديدة الانحدار كروية الشكل أحيانا الصغيرة منها ثقيلة ذات أرجل. تفتقر إلى الرشاقة وتوحى بالصلابة.

توقف تراثنا فى فن الآنية بانتهاء العصر المملوكى حين سقطت بلاطتان خزفيتان من كسوة محراب مسجد السيدة نفيسة - رضى الله عنها - بعد أربعة عشر شهرا من الغزو العثمانى. استبدلها المسئولون من أفران «كوتاهية» بتركيا وليس من الفسطاط - كما جاء فى أول كتالوج للمتحف الإسلامى بالقاهرة.

## عالم السجاد والأبسطة

لم تكن أوروبا تغطي أراضيها بيوتها بالسجاد قبل القرنين السادس عشر والسابع عشر. كانوا يستخدمون أعواد القش المفكك الذى يتلف سريعا فيكنس ليستبدل بغيره. ثم صنعوا الحصير المترابط الأعواد ليصمد زمنا أطول. أما السجاجيد فتعلق على الشبابيك للتدفئة والتجميل فى المناسبات السعيدة. كما توضع على مخادع الأثرياء بدل البطاطين وفراء الماشية. يرجع الفضل إلى تجار فينيسيا الإيطاليين فى إدخال السجاد بوفرة إلى أوروبا فى نهاية القرن الرابع عشر. جلبوا أنواعا أناضولية وقوقازية جميلة. اشتراها الملوك والأمراء والإقطاعيون وظهروا معها فى الصور من باب الفخر والتباهى. وقد عرف الباحثون أنواع تلك السجاجيد الأولى من لوحات الرسامين الإيطاليين «دومينيكو جيرلاندايو» ١٤٤٩ / ١٤٩٤م ولورنزودى كريدى «١٤٥٨ / ١٥٣٧م». كانت تلك السجاجيد الإسلامية مزخرفة بمناظر طبيعية أو صور شخصية.

هنرى الثامن ملك إنجلترا والكاردينال ولسى كانا فى طليعة من اقتنوا مجموعات كبيرة من السجاد الإسلامى. ظهر بعضها فى الصور التى رسمها الفنان الألماني: هانز هولباين الأصغر «١٤٩٧ / ١٥٤٣م» وكانت ذات طابع زخرفى خاص أطلق عليه اسم «سجاد هولباين».

فى هذا الزمن الذى كانت فيه أوروبا تتهاقت على السجاد الشرقى الصغير، كانت إيران فى عصر الملوك الصفويين «١٥٠٢ / ١٧٢٢م» قد بلغت بفنون الأبسطة درجات رفيعة من الكمال جنبا إلى جنب مع فنون العمارة والرسم الملون والخزف والمنسوجات بوجه عام «اتسمت الأبسطة حينذاك بالرقّة والثراء الزخرفى والتلوين الفاتن مع التحكم الكامل فى الصنعة. كان ذلك ذروة الخبرة الطويلة الممتدة منذ فجر الإسلام. فقد أكد «م. س. ديمان» أن حفريات الفسطاط بمصر كشفت عن أبسطه ذات وبر ويرجع تاريخها إلى سنة ٧٢٠ - ٨١٧م ميلادية. منها واحدة بالمتحف الإسلامى بها كتابات تشبه ما كان يصنع فى



وسط آسيا. وفي متحف المترو بوليتان بأمريكا واحدة أخرى مزخرفة بما يشبه الدانتيل مع شريط من المثلثات والأقراص. تجمع ألوانها بين الأزرق والأصفر والأخضر والبني على أرضية زرقاء داكنة. تتميز هذه القطعة بربط العقدة حول خيط واحدة من السداة. ويميل بعض الباحثين إلى نسبتها إلى العصر الفاطمي «٩٦٩/ ١١٧١م» لأن خطها الكوفي أكثر تطورا من مثيله العباسي.

يقول «بريبين ليبيرتاو» في كتيبه الطريف «السجاد الشرقي» أن أحدا لا يعلم أين ومتى صنعت السجادة الأولى ذات العقد. يظن البعض أن البدو الرحل في وسط آسيا هم مبتكروها. فالماشية تدر عليهم الصوف والبرد القارس يدفعهم للبحث عن وسيلة للاستدفاء. وربما كان إنتاجهم المبكر عباءات بسيطة يتدثرون بها ويطردون غائلة الصقيع. استلهموا عقدها غالبا من جلد الغزال لاختلافه عن سائر الفراء، بما فيه من خصلات وبرية معقدة على هيئة تجمعات صغيرة من الصوف. لا نستطيع أن نعود بالتاريخ كثيرا للوراء.. لأن الصوف مادة سريعة التلف، لكن الكتابات الأدبية والصور الفنية القديمة تمدنا بمعلومات قيعة. فضلا عن مقابر المصريين القدماء التي عثرنا فيها على مجموعة كبيرة من المنسوجات الوبرية الجميلة. مشغولات للزينة على القمصان والستائر والأغطية بخيوط الكتان الخشن. معقدة بطريقة تختلف عن العقد المعروفة في السجاد.. منها نماذج العصر القبطي منتشرة في متاحف العالم.

لم يستمر الغموض محيطا بتاريخ السجاد بعد الحرب العالمية الثانية. ففي سنة ١٩٤٧ عثر الأثرى السوفيتي «رودينكو» على سجادة صوف زاهية الألوان في حالة جيدة في مقبرة بجنوب سيبيريا يرجع تاريخها إلى القرن الخامس قبل الميلاد.. أهملها لصوص المقابر وحفظتها البرودة العالية لتستقر بعد ٢٥٠٠ عام في متحف «الارميتاج» بلننجراد. مساحتها ١,٨٣ × ٢ مترين. تصميم هندسي في الوسط ويحيطها إطار وحدته الزخرفية برسم غزال. وإطار آخر برسم رجال محاربين. أما الصنعة فتكشف عن مهارة عالية. ويقول «ارنست جروب» في كتابه «عالم الإسلام» إن أول ما نعرفه عن السجاد ذي العقد يرجع إلى بلاد

الأناضول بعد أن فتحها الأتراك السلاجقة سنة ١٠٧٨ م، ازدهرت ثقافتهم بعد أقل من نصف قرن في عهد السلطان مسعود «١١١٦ / ١١٥٦م» الذي نقل العاصمة إلى «قونيا». ويرى البعض أن الأبسطة المرتبطة بالثقافة الإسلامية انتقلت إلى غرب آسيا بواسطة القبائل التركية التي دخلت الإمبراطورية الإسلامية في القرن الثامن والتاسع. وأن الأصل في صناعة السجاد هو محاولة تقليد فراء الحيوان بإضافة صوف طويل للقماش المسطح الأملس. وجعلوه من سداة ولجمة معقودة حتى يصلب قوامه ويصبح سميكاً. استهدفوا تغطية الأرض العراء داخل الخيمة فوضعوا الصوف ناحيتها. ومن العسير تحديد متى تحولت السجادة إلى تحفة جمالية وانقلب صوفها إلى الخارج وتناولته يد التهذيب والزخرفة حتى يؤدي وظيفته الجمالية والروحية كما هو الحال الآن. لم يكن السجاد السلجوقي بداية، بل نهاية طريق طويل من التقاليد بدأ قبل ميلاد المسيح. ثم بداية لطريق آخر للرقى الفني وبلورة المضمون الإسلامي بعد أن كانت الأنماط الزخرفية مجرد وحدات بسيطة متكررة وتشكيلات نباتية بالغة التجريد، تسود أطرها ألوان الأحمر والأزرق والأبيض. بداية فتحت آفاقاً جديدة.

بقدم القبائل التركية من وسط آسيا إلى غربها، تحولت السجاجيد من شكلها البدائي كتقليد لفراء الحيوان إلى عمل فني إسلامي من الطراز الأول. يمثل الثقافة الإسلامية بأشكاله الزخرفية الجمالية. كما يمثلها حين يجلس عليه العرب في تواضع ومساواة: يعكس الأصل البدوي الذي انبثقت منه معظم الأسر الإسلامية الحاكمة. ثم تطور عبر السنين ليصبح العنصر الأساسي في التجميل الداخلي حين استخدم لتغطية الأرض وتزيين الخيمة. وضم أشكالاً فنية نمطية إسلامية كالوحدة «اللانهاية» في أكمل وأروع - صورها. اختلفت التصميمات والألوان والعناصر الزخرفية تبعاً للعصر والمكان والأسرة الحاكمة - كالعادة في الفنون الإسلامية - لكن الجوهر بقي على حاله.

المماليك في مصر «١٢٥٠ / ١٥١٧م» ابتكروا أشكالاً زخرفية خاصة للسجاد. اختلفوا بها عن الأمشق العظمى في كل من إيران وتركيا. استلهموها من التقاليد

الفنية للنسيج قبل الإسلام، فجاءت على شاکلة التنظيمات الزخرفية الملونة التي تشاهد في جهاز «الكلید وسکوب» - تلك الأداة المخروطية الصغيرة التي ينظر فيها الأطفال إلى شظايا الزجاج الملون ويديرونها فتتغير زخارفها. استوحوها من أرضيات الفسيفساء الكلاسيكية. قسموا مساحة السجاد إلى وحدات هندسية صغيرة تضم كل منها وحدتين زخرفيتين. شجرة بردى أو ورقة حلزونية. ثم عناصر زخرفية ثانوية كأشجار سرو بالغة التلخیص. مع صفائر الأشربة ووحدات الرقش «الأرابيسك». هذه الوحدات الهندسية بزخارفها الداخلية تحيط بسرة أو ميدالية كبيرة في الوسط فلا تترك فراغا بلا تصميم زخرفي منظم. أما الألوان فلا تقل أصالة وروعة. الأرضية الحمراء التي تنتظمها عناصر أساسية بالأخضر الزرعى. أما الأزرق الخفيف الحالم مع الأصفر والأبيض أحيانا فيكسو العناصر الثانوية. يكاد الإطار أن يختلط بمساحة السجاد حيث لا يوجد تباين في ألوانهما. لا نكاد نتبين الإطار لولا زخارفه التقليدية ذات الخراطيش المستطيلة والكروية على التبادل.

هذا الحلم الشاعرى المملوكى لم يصمد طويلا أمام الغزو الثقافى العثمانى لمصر فى مطلع القرن السادس عشر، حدث تهجين غريب بين الوحدات النباتية التركية و «المدرک المصرى المملوكى» لنظام الألوان والتصميم التجريدى. سرعان ما اختلف الطابع المملوكى ولم يبق منه سوى اللون الأحمر النبيذى فى الأرضية. أما العناصر الزخرفية فأصبحت نباتية ناصعة الأبيض والأخضر والأصفر والأزرق. فرض الأتراك العثمانيون أسلوبهم وذوقهم فى كل المجالات الفنية من عمارة وخزف ورسم ملون ومنسوجات.

اختلف الأمر بالنسبة للسجاد الإيرانى والأبسطة. لأن «الصفويين» كانوا إيرانيين. تولى أمورهم الملك اليافع «شاه إسماعيل» سنة ١٥٠٢م وهزم التركمان والأزبك. خلفه شاه الفنان: طهماسب «١٥٢٤/ ١٥٧٦م» ونقل العاصمة من «تبريز» إلى كاشان ليتفادى غارات الأتراك العثمانيين المتتابة. ثم وصلت الصفوية إلى ذروتها فى عهد: عباس الأول «١٥٨٧/ ١٦٢٩م» الذى ابتعد

بعاصمته إلى قلب فارس القديمة في مدينة «أصفهان» التي أصبحت «مركز الفن الإسلامي الشرقي» قرابة قرنين من الزمان. لاشك أن أشهر الإنتاج النسجي الصفوي هو الأبسطة الكبيرة ذات العقد. تخلو فيها كلية عن التقاليد التركية التي سادت رسومها طوال القرن الخامس عشر. أحلوا محلها العناصر النباتية والتشخيصية. وإذا تأملنا السجاجيد التبريزي المبكرة لتبيننا أنها تنقسم بالرقش «الأرابسك» والحلزونات المعقدة والألوان القوية الكابية، والطابع التجريدي مع «موتيفات» تشخيصية قليلة من طيور وحيوانات صغيرة. ثم حلزونات كبيرة معقدة ترسم على هذه الخلفية لتشكيل النمط «اللانهائي» المعروف في الفن الإسلامي. «السرة» أو «الميدالية» أو «الجمامة» توحى بتكوين مركزي. لكن أرباع السرة أو الميدالية التي تنتظم الأركان تبدو كأنها أجزاء من صفوف أشكال نجمية ضخمة متبادلة مع خراطيش وأقراص مليئة بتصميمات نباتية ورقشية. عثر الباحثون على نموذج فاخر لهذا النمط في ضريح بمدينة «أردبيل» يرجع تاريخه إلى سنة ١٥٣٩م.

إلا أن الأمر لم يدم طويلاً بالتصميمات الإسلامية الرفيعة، التي وصلت إلى قمة التكامل بين الشكل والمضمون والصناعة، إذ تسلط على «فن السجاد» أساتذة الرسم في الـ «كتاب خان» - أي: ورشة البلاط الملكي لرسم الكتب وزخرفتها وهي مؤسسة رسمية أكاديمية تشبه الكلية الفنية. خطفوا الأضواء من النساجين الفنانين وأزاحوهم إلى مرتبة ثانوية مما أدى إلى تغيير شامل في إبداع السجاجيد والأبسطة. وضع الأكاديميون التصميمات فأضحلت الوحدات الزخرفية وأتخذ السجاد الصفوي في تلك المرحلة - شكلاً سطحياً من الفخامة والفخفة. كان من الواقع إنتاجاً تلفيقياً هابطاً فقد كل اتصال بالتقاليد الباكورة وقوة التراث وبساطته. تحول إلى لوحات صريحة ملونة بالصوف أو الحرير مثل «سجاجيد الصيد» المصنوعة عادة من الحرير والمرسومة بالمشاهد المناسبة.

ليس من قبيل الصدفة اهتمام الثقافة الإسلامية بفنون السجاد. فالمسلمون لهم تاريخ طويل مع المنسوجات المزركشة. ثمة أسس دينية للفن الإسلامي تميل إلى



التسطيح وتكرار وحدات قابلة للامتداد «اللانهائي» مما يناسب زخرفة المنسوجات وساعدهم على تنفيذه وفرة الصوف والحرير وموارد الصبغة والمهارات التكنولوجية الضرورية لاستثمار الخامات. كل هذا أمدتهم به البقاع الشاسعة المتنوعة التي بسطوا سلطانهم عليها. لذلك لم يقتصروا على سد احتياجاتهم المحلية، بل صدروا كميات كبيرة من المنسوجات الفاخرة إلى الأقطار غير الإسلامية. من بينها أوروبا التي تتعرف على المنسوجات الإسلامية الرائعة في العصور الوسطى بالإضافة إلى السجاد كما أشرنا من قبل.

تفنن المسلمون في أشغال الإبرة أو «البرودريه» فطرزوا الوحدات الزخرفية الجميلة على القماش. نفذ العمال المهرة هذه الأنماط بأسلاك الذهب أحيانا فادهشوا أوروبا. ومن الأمثلة النادرة الباقية «سرج حصان» أهدى سنة ١٦٢٦م إلى «جوستاف أدولفاس» ملك السويد. نوع آخر من «برودري» تتكون فيه الوحدة الزخرفية متداخلة مع النسيج. لكن الذي لاشك فيه أن أفضل أسلوب للتصميم الزخرفي بالنسيج هو «عقدة» السجاد. لأن العقدة عبارة عن «نقطة لون» في الوبرة. شأن المكعب الصغير الملون في لوحات الفسيفساء. وباستخدام خيوط مختلفة الألوان تتشكل السجادة من آلاف - بل ملايين - العقد.

ويصبح التصميم الرسوم بالصوف أو الحرير في منتهى الرقة وغاية في التعقيد.

اكتشف المسلمون في أحد القصور الساسانية في فارس في القرن السابع سجادة رائعة. كأنها حديقة عامرة بالأشجار والأزهار والثمار. وكثيرا ما ظهرت صور الحدائق وجداول الماء والطيور في السجاجيد الإسلامية التي أبدعوها بعد ذلك. لأنها تسر خاطرهم وهم الذين أقبلوا من مناطق حارة جافة قاحلة. كما تذكروهم بالفردوس الموعود في حياتهم الأخرى. ألوان السجاد في ذلك الزمان وحتى نهاية القرن التاسع عشر كانت تستقى من مصادرها الطبيعية ولا تصنع كيمائيا كما هو الحال الآن. فالأحمر يستخرج من نبات الـ «قوة» حين يرتفع إلى ثلاثة أقدام ويبلغ من العمر ثلاث سنوات. أما الأحمر القرمزي فمن بطن أنثى

حشرة خاصة. كذلك بعض درجات الأحمر والأصفر والأخضر الضارب إلى الرمادى يستخرج من نبات «البليجاء». والأزرق من نبات التيلة. من طريف ما يروى فى هذا السياق أن الحكومة الإيرانية سنة ١٩٠٣م أصدرت قانوناً يهدم كل مصنع يستخدم الصبغات الكيماوية وقطع اليد اليمنى للصباغ. ومن المعروف أن الكيماوى الإنجليزى سير وليام هنرى هو الذى اكتشف مادة «الأنيلين» سنة ١٨٥٦م وهى التى تستخدم فى تصنيع جميع الألوان معملياً.

من السهل أن نتعرف على أنواع السجاد والأبسطة الإسلامية إذا أتبعنا أحد التصنيفات المتفق عليها. منها ما يستند إلى نوع التصميمات الزخرفية. فبعض السجاد تتوسطه «ميدالية أو سورة» والبعض تنتشر عليه الوحدات الهندسية أو تتوزعه الأزهار والزهريرات أو يحتوى مناظر صيد وقنص. وآخر صغير للصلاة يرتسم عليه محراب تتدلى من فوقه مشكاة أو مشكاتان. أما التقسيم على الطريقة «الأناضولية» فمختلف. يرجع إلى طبيعة الصانع: بدوى رحل. أو بدوى متمركز فى فصل الشتاء. أو مصنع دائم ملحق بأحد القصور الملكية. إلا أن الطريقة التصنيفية المثلى هى إرجاع السجادة إلى مصدرها المكانى وهذا ما يتبع عادة. من هنا أمكن استخلاص خمس مجموعات كبرى تضم كل منها تقسيمات تفصيلية: «الفارسية الإيرانية» وهى أكبر المجموعات وأهمها. «التركمانية» وتشتهر بالسجاجيد الحمراء وتضم التركمان والأفغان وبلوخستان فى آسيا الصغرى. «القوقازية» - أو الروسية - وتتميز بالتشخيصات الهندسية فى الزخارف الرئيسية. «التركية» أو الأناضولية وهى نادرة فى الوقت الحاضر. الأنواع الأناضولية والقوقازية هى التى انتشرت فى أوروبا كما أشرنا.

تتميز برسوم محورة بخيوط متكسرة. تصور طيوراً وحيوانات داخل أشكال هندسية مربعة أو مثمنة. أقدم نماذجها مجموعة من ثلاث قطع وجدت بين أنقاض مدينة الفسطاط بمصر. واحدة تسربت إلى متحف المتروبوليتان بأمريكا. يزيناها طائر ملون بالأخضر والأحمر والبني الداكن داخل مثنى أخضر مائل للأزرق. قطعة أخرى فى برلين عليها مثنان بداخل كل منهما رسم طريف

يصور صراعا بين حيوان خرافى هو (التنين) وطائر أسطورى هو «العنقاء». تصميم مستلهم من التراث الصينى.

لا توجد نماذج فى المتاحف للأبسطة المغولية من القرنين الرابع عشر والخامس عشر. لكننا نعرفها من الصور التى رسمها الأوروبيون ومنمنمات الفنانين المسلمين فى مخطوطات تلك الفترة. وديوان «الشاهنامه» للشاعر الفردوسى الذى تم رسمه سنة ١٤٢٩م يحفل بأشكال السجاجيد المغولية. عرفنا أن بها زخارف ثمينة ومتشابكة وكتابات كوفية. وجدناها أيضا فى منمنمات الرسام «بهزاد» وتلاميذه. واكتشفنا أن «العصر التيمورى» أدخل الزخارف والتوريقات بدل الرسوم الهندسية «١٣٧٠ / ١٥٠٢م».

أجمل الأبسطة الإسلامية قاطبة وأكثرها فتنة هى «الإيرانية الصفوية» قبل الانحدار الذى لحقها على أيدى أستاذة الرسم فى الـ «كتاب خان». كانت تحفل برسوم الأشجار الغنية بألوانها. وتفريعات مزهرة ومراوح نخيلية. وموتيفات حيوانية متنوعة على أرضية خميرية حمراء. فهود تطارد غزلانا. نمور تقاتل تنينات وأسود تهاجم كليئات وهى كائنات خرافية أيضا. ودببة تلاحق أغناما. عالم شاعرى رومانسى دراماتيكى محاط بإطار أخضر داكن على تفريعات بها طيور وأزهار ومراوح نخيلية!

أنواع أخرى تنسب إلى «مدرسة تبريز» فى منتصف القرن السادس عشر. تكتسى أرضيتها بزهور يتخللها أشخاص وحيوانات مفردة أو مزدوجة متقابلة. تختلط فيها الكائنات الحية بالورود والتفريعات المزهرة ذات الألوان المنسجمة، فوق أرضية خميرية حمراء مع استخدام خيوط الفضة.

الورش الملحقه بالقصر الملكى فى إيران فى القرن السادس عشر أنتجت مجموعة فاخرة من سجاجيد الصيد. وهى تصنع عادة من الحرير والخيوط المعدنية لاستخدام الأسرة المالكة أو للإهداء الدبلوماسى، كما حدث سنة ١٥٦٦م حين أهدى السفير الإيرانى فى الآستانة عدة أبسطه كبيرة للسلطان سليم الثانى بمناسبة اعتلائه عرش بلاده، مع عدد آخر من سجاجيد صيد مزينة برسوم

الزهور والطيور والحيوانات المنسوجة بخيوط الحرير والذهب. لم يترك لنا الزمن من أبسطه القرن السادس عشر الحريرية سوى أربعة فقط موزعة على متاحف فيينا وباريس وأستكهولم ووارسو. تحتفظ فيينا ببساط الصيد الإمبراطوري المنسوج بالحرير والذهب. تغطي أرضيته الوردية صور فرسان يرتدون أزياء العصر الصفوي الأول. وحيوانات صيد متنوعة ومناظر طبيعية نباتية. يرجح أنه صنع في ورش القصر في عهد الشاه طهماسب. ولا يستبعد أن يكون التصميم من إبداع «سلطان محمد» - رسام المخطوطات الشهير في ذاك الزمان.

يبدو أن سجاجيد الصيد هذه تستمد اسمها من عناصر موضوعاتها. فهي ليست للاستخدام الفعلي في رحلات الصيد كما قد يتبادر للأذهان. وقد برع النساجون المسلمون في إبداع هذا النوع من السجاد على شكل لوحات فنية لا تقل روعة عن منمنمات المخطوطات بل تزيد أحيانا..



## الخيال فى العمارة الإسلامية

علمتنا المعرفة المستوردة أن العرب خرجوا من شبه الجزيرة فاتحين لا يملكون سوى راية الإسلام. لا يعرفون غير قشور لا يعول عليها من فنون النحت والرسم والعمارة. افرغوا همهم فى قوافى الشعر وإيقاعات موسيقية لا تتعدى نقر الدفوف.. أما ما حققوه من روائع فنية وإنجازات ثقافية فمقتبس ومنقول من الشرق والغرب.

كثيرون من فنانينا المعاصرين أخذوا الأمر على علاته ولم يروا بأسا فى أن يستمدوا فنونهم من هناك. كما فعل أجدادهم منذ أربعة عشر قرنا. إلا أن الدكتور فريد شافعى فى مؤلفه القيم «العمارة العربية فى مصر الإسلامية» - ١٩٧٠، أثبت بما لا يرقى إليه الشك وجود حضارات ناضجة قبل الإسلام بكل من الحجاز ويثرب. وأن عرب الجاهلية رسموا الصور ونحتوا التماثيل. كما تدل آثار السدود على درايتهم بتنظيم الري والاستفادة بمياه الأمطار والسيول والأنهار. فقد عثر رجال «شركة أرامكو» أثناء تنقيبهم عن البترول فى بعض المناطق الصحراوية على صهاريج أرضية متصلة بأنفاق عليها فتحات لاستخراج الماء فضلا عن أن مكة كانت قبل الإسلام عامرة بالمنازل المشيدة بالحجر والخشب ومؤثثة بمظاهر الأبهة والترف. وفى فجر الدعوة على أيام الرسول عليه السلام اتضحت معالم العمارة الإسلامية وكان مسجده أهم لبنة فى صرحها.

الأدلة قائمة على أن عرب الجاهلية كانوا يدرون من أمر العمارة ما يكفى لاستيعاب التقاليد الجديدة التى احتكوا بها. من حيث أن العمارة فى أبسط تعاريفها: «كل محاولة قام بها الإنسان مستهدفا توفير الراحة والأمن والجمال». إلا أنهم كانوا بسطاء على أى حال. صاحبته هذه البساطة فى مبدأ الأمر. بما فرضته عليهم بيئتهم الخشنة التى يعز فيها الماء ويشتد الهجير وتعنف الأعاصير. طبيعة ألزمتهم التقشف والصلابة وقوة الشكيمة وشدة المراس. حتى أنهم حين أسسوا مدينتى «البصرة» و «الكوفة» بعد فتح العراق سنة ١٣٧م وخططوا لأول

مسجد جامع فى كل منهما اكتفوا بمظلة واحدة جهة القبلة. ويروى أنهم حددوا أضلاع المسجد بأن أوقفوا رجلاً فى وسط البقعة المختارة أطلق سهمها على قدر طاقته فى كل من الجهات الأربع. حفروا قناة صغيرة بطول كل ضلع فى موقع سقوط السهم. جاعلين فيها فجوات بغير حفر فى الجهات الشرقية والشمالية والغربية لاستخدامها ممرات للداخل. وكانت «مظلة» القبلة من خمسة أروقة تفصلها صفوف أعمدة أخذوها من قصور الأمراء.

مهما كان مدى صحة هذه الرواية فهى تنم عن البساطة المفرطة التى بدأت بها عمارة المسجد. ثم تطورت عبر القرون إلى درجات رفيعة من التعقيد الثقافى والعلمى والجمالى. من أمثلته الفريدة تصميم المسجد ذى القباب سنة ١٤٠٠م تقريباً فى تركيا على عهد العثمانيين: تصميم مستطيل يضم أربعة صفوف من خمس قباب.. الفراغات الثانوية الداخلية مغطاة بقباب أيضاً مع نظام معادل من العقود. أول تجارب هذا التصميم الطموح كانت فى مسجد مدينة «بورصة». لكن الأمر أسفر عن مشكلة معمارية عويصة تتعارض مع جوهر العقيدة: «مدرك الوحدة» والمساواة بين الناس أمام وجه الحق. اشتعلت رغبة المماريين فى التخلص من غابة الأعمدة التى غص بها بهو المسجد. وتتابعت المحاولات طوال ١٧٥ عاماً تقريباً حتى أقيم «مسجد سليمة» الشهير «١٥٦٩ - ١٥٧٥م».. أعجوبة العمارة الإسلامية عبر العصور.

انزاحت فيه دعائم القبة إلى أقصى يمين البهو ويساره حتى التصقت بالجدران. كأنها جزء منها. وتعددت النوافذ الفسيحة لتحول الجدران ذاتها وما يلتصق بها من دعائم إلى ما يشبه الستائر الهفافة. نجح الفنان المسلم فى التعبير المعمارى عن «مضمون العقيدة». وعكس التأثير المطلوب إيداعه قلوب المصلين. وأصبحت القبة الهائلة تطفو هائمة فوق قاعة ضخمة سابحة فى بحر من النور.. الاتساع الرحب فى «مسجد سليمة»، المتربع بالضوء والزخارف، بلغ أقصى درجات الإتقان والبراعة فى طريقة «تذويب المادة وتساميها». الطريقة التى سلط بها المعمار والضوء على الأعمدة الضخمة التى تحمل القبة فتذيبها، لا يدانيها أى مبنى آخر فى العمارة الإسلامية. ولم تنجز أبداً بمثل هذه الوسائل

البسيطة. كما أن بلاطات الخزف المعدني و «الميناى» وزخارف الجص المحفور، قامت بدورها الأمثل في تحويل وظيفة الجدران والأعمدة في عين المتلقى من «المدرك العملى» إلى «المدرك الجمالى»، بأن ألبستها ثوباً فنياً. معنوياً روحياً. تحقار العيون بين حديقة الزهور والتنظيم الهائل للزخارف المستمرة: تجريدية وشبه تجريدية لا متناهية على خلفية ناصعة البياض.

يرى «ثروت عكاشة» فى كتابه «القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية» - ١٩٨١، إن أسلوب التثقيب بالقباب والأقبية، مقتبس من التقاليد البيزنطية السابقة على الإسلام. إلا أن العرب لم يركنوا إلى الاقتباس ولم يتخلوا عن إحياءات بيئتهم الصحراوية. تمثلوا فى قبة المسجد قبة السماء المعلقة فوقهم فى الصحراء. أما الهلال - الذى طالما راقبوه فى الأمسيات الصافية - فوضعوه فى قمة القبة وفى أعلى المنذنة. كما علمتهم الرمال حين تذررها الرياح الساخنة جزافاً أن يحيطوا دورهم بجدران صماء، ينفث صحنها على السماء، حيث القوى الخفية التى يفزع إليها العربى مستمطراً مستغيثاً.. أو مستوحشاً.

تأثر المسلمون بتقاليد البيئات الثقافية من مشارف شرق آسيا إلى أطراف شمال أفريقيا. لكنهم طوعوها لأهدافهم الدينية والدنيوية على السواء: فى العمارة والرسم والنحت والفنون التطبيقية النفعية. اختلفت عمارتهم باختلاف تلك الثقافات من حيث الشكل والوحدات الزخرفية لكنها اتفقت فى الأسس والأهداف. فالمسجد الأموى بدمشق استلهم التقاليد الرومانية والمسيحية. وشاع الطراز الهندوكى بزخارفه النباتية المحلية فى العمارة الإسلامية الهندية. لكن قلما نلتقى بمسجد دائرى أو مئمن. إنما دائماً مستطيل التخطيط متجه نحو الكعبة. والقبلة أو المحراب فى نفس الاتجاه على شكل حنية تعلوها نصف قبة. تشبه ما يسمى «عتبة الأبدية» التى كان قدماء المصريين يقيمونها فى مقابرهم لتنفذ منها الروح إلى العالم الآخر. أما السقف القريب من القبلة فيرمز للسماء. وتنتظم حواف أسطح الصحن عرائس وشرفات متجاورة تتجه برءوسها إلى أعلى موحية بارتباط الأرض بالسماء.. وأن البشر سواسية كأسنان المشط. منها أنواع مدرجة كما فى «قصر الحبر الشرقى» من العصر الأموى. أو فى مدينة «سامراء»

فى العراق من العصر العباسى. ترجع بأصولها إلى تيجان أكاسرة الساسانيين قبل الإسلام. لو تأملنا المئذنة لخیل إلینا أنها واحدة من تلك العرائس تشرئب سامقة لتعلی كلمة الخالق. ترمز للصعود والتسامى والتقاء السماء بالأرض. تشكل مع القبة تكويناً تحتياً سیکولوجياً رائعاً. فالقبة التى تبدو من داخل المسجد منفتحة كالسمااء تبدو من خارجه فى أمس الحاجة إلى مئذنة أو أكثر ترفع شكلها المنكفى على نفسه. كما تستلزم رقشا وتوريقات منحوتة ووحدات زخرفية أخرى لا نهائية تذيب مادتها الصلبة وتسمو بها وتخفف وزنها، وتحول وظيفتها المعمارية الدنيوية إلى رسالة روحية معنوية. والقبة بدورها من أصل فرعونى وسومرى. استلهمها البيزنطيون ثم تناولها المسلمون بالتطوير والتطويع فتنوعت بين الكروية والمخروطية وأى من أشكال العقود: مدببة أو بصلية أو خمسة أو ذات قطع متكافئ. اختلفت باختلاف المكان والزمان. كان المهندس الإسلامى ينتقى للمساجد ويختار.. يحذف ويضيف حتى يصل إلى ما يحقق أهداف الدين الحنيف ويجسد مضمونه الروحى.

يذكر «ثروت عكاشة» فى مرجعه السابق أن بعض المتصوفة المسلمين كانت لهم معتقدات لها رموز وأسس فى أنفسهم. يلقنونها للمهرة من شيوخ البنائين والحرفيين. يبسطها هؤلاء كأعمال تنفيذية لمرءوسيه من الصناع والعمال فتتحول على أيديهم إلى أشكال تربط بين «الحكمة الخفية» و «المظاهر الجلية» تأكدت هذه الرموز والأشكال على مر الزمن إلى درجة «وحدانية العقيدة» والثقافة وتشابه اختيار الأشكال حتى يتوحد المضمون.

إذا كان التصميم المعمارى والتنفيذ المحكم قد بلغا قمة رفیعة فى «جامع سلیمية» العثمانى فى القرن السادس عشر، فقد عرف الغرب الإسلامى فى الأندلس قمة أخرى قبل ذلك بقرون على أيام عبد الرحمن الأول «٧٥٦ / ٧٨٨م» الذى استقل بالأندلس وأسس المسجد الجامع بقرطبة سنة ٧٨٥. على تخطيط عربى تقليدى مستطیل يضم ساحة مكشوفة وقبلية مسقوفة. تم توسيعه وزيادته أربع مرات فى عهود خلفاء على مدى القرون الثلاثة التى حكم فيها الأمويون أسبانيا. وهو من أبرز الصروح المعمارية الإسلامية حتى يومنا هذا. «حائط القبلة»



الذى أضافه الحكم الثانى سنة ٩٦٥م لا يقل فخامة ولا فتنة عن «قصر الهمبرا» الذى بنى بعده بثلاثمائة عام ويعتبر رائعة العمارة الإسلامية. للتصميم المعماري السخى والرواق النادر المبتكر حيث العقود ذات الطابقيين والثلاثة وتشكيلات متغايرة لزخرفة أسطح العقود والمشكاوات - أى الدخول غير النافذ فى الجدران - والمحراب والقبة ذات الزخارف الجميلة والفسيفساء، والتنوع الفياض فى أساليب التنفيذ والاتزان الكامل بين ثراء التفاصيل والهدوء الشامل الذى يغمر المكان وزخارف الجص والمرمر فى رقة الدانتيلابوحداثها الزخرفية المسطحة على أرضية داكنة والمستلهمة من الأنماط الكلاسيكية الطبيعية المختزلة فى بلاغة وذكاء. كل ذلك لا نظير له فى الفن الإسلامى. يعتبر هذا الحائط الجميل نموذجا نمطيا لتجسيد جوهر العقيدة والتعبير المعماري عن فناء المادة وخلود الروح. فالزخارف البارعة تخفى طبيعة الرخام والحجر والجص وتخفف من ثقل مواد البناء، لا يكاد المصلى يقف أمام القبلة حتى يلفه الخشوع ويهيم فى عالم روحانى. أتقن المعماري إعداده بعد أن تمثل العقيدة واستطاع أن يبتكر نظيرا معماريا لمعانيا!

يعقب «مانيويل جوميت مورينو» على عمارة لمسجد الجامع بقرطبة فى مؤلفة «الفن الإسلامى» فى أسبانيا قائلا: إن جامع القيروان - حاضرة المغرب - أسسه عقبة بن نافع سنة ٦٧٥ قبل جامع قرطبة لكن بناءه أعيد مرات ومرات حتى استكمل صورته فى القرن التاسع فكان صدى لمسجد قرطبة، الذى احتفظ بصورته حتى احتذاه الفاطميون فى مصر وانبعثت منه جميع صور التطور المعماري فى الأفق الأندلسى. كان صحنه مفروشا بالأشجار ثم نما النخيل فى المقدمة الشمالية فى القرن الثالث عشر، وأصبح فرش الصحن بالأشجار تقليدا فى جميع الجوامع الأندلسية تقريبا. فى ملقا والمريّة وإشبيلية ووادي آش وجامع البيازين.

كان الخلفاء والولاة المسلمون رجال دين ودنيا. لم تقتصر عمارتهم على المساجد والمدارس والخانقاوات والأضرحة. وقد أشار المؤرخون إلى قصور ومنتجعات غاية فى الأبهة والفخخة، مزينة بالصور الجدارية والفسيفساء الأرضية لمختلف

مشاهد الحياة اليومية الملكية، من رقص وطرب وشراب وصيد ومناظر طبيعية وصور شخصية. وأشاروا إلى العمارة المفتوحة في العصر الأموي بعد انتقال العاصمة الإمبراطورية إلى دمشق بسوريا. حيث أقيم «قصر المشتى» وقصير عمرة وقلاع الصحراء، بطنافسها وزخارفها ورسومها الحائطية ومنحوتاتها الجصية. الواقع أن تلك «القلاع الصحراوية» - كانت لها وظيفة مخالفة لما يوحى به اسمها قيل إنها منتجعات ترفيهية للملوك والأمراء أثناء رحلات الصيد. نظرا لما تضمه من أسباب الراحة والرفاهية والفخفة والتجميل «غير الوظيفي». يرى «أرنست جيروب» في مؤلفه («عالم الإسلام» - ١٩٧١ الطبعة الإنجليزية) ما يخالف هذا وذاك. يؤكد أن الأمويين استخدموها مراكز تجارية في تلك العصور القديمة التي نشطت فيها التجارة والأعمال السلمية ، بعد أن استتب الأمن في ربوع الإمبراطورية من أقصاها إلى أقصاها. أما اسمها فقد أطلقت المؤرخون لأنها تستمد تصميمها المعماري من التقاليد الرومانية السابقة على الإسلام.

تغير أسلوب العمارة وفلسفتها وخاماتها بانتقال العاصمة الإسلامية إلى الشرق في العراق في العصر العباسي. ليس فقد لتغير الوسط الثقافي من الكلاسيكية إلى الساسانية والبيزنطية، بل أيضا للتوتر والقلق والتهديد. لذلك شيد الخليفة المنصور عاصمته الجديدة بغداد كما لو كان يبني قلعة. لم يبق للأسف من آثارها الأصلية شيء يذكر. لكن الأسفار حدثتنا بما يكفي لتكوين صورة دقيقة عما كانت عليه من تصميم محكم. وما ضمته جدرانها من قصور وروائع ونفائس. أمر الخليفة بالبدء في البناء في غرة أغسطس سنة ٧٦٢ م. في لحظة فلكية معينة على تصميم دائري بأربع بوابات في الجهات الأصلية. يطوف بها خندق عميق ويتوسط قصر الخليفة ساحة رحبة في المركز تماما. تتسنمه قبة عظيمة خضراء يراها المقبلون على العاصمة من بعيد. منها استمد القصر اسمه وأصبحت رمزا للمدينة والحكم العباسي في بغداد. تحيط بالساحة المركزية - حيث يقوم القصر - خمسة أسوار متتالية شاهقة الارتفاع. تقع أجنحة المعيشة بين الثالث والرابع وتبقى الساحة الملكية مفصولة عن المدينة بسورين بينهما خندق واسع وعدة بوابات متتابعة تحت حراسة مشددة ومزودة بأجهزة للأمان في غاية

التعقيد. بين البوابات ممرات ضيقة تناسب سعة الخنادق. ثم ممر طويل تشرف عليه أربعون نقطة حراسة قوية التحصين تربط بين السورين الثالث والرابع.

تحفل العمارة الإسلامية بعدد من المنشآت - لا سبيل إلى حصره - كعلامات مضيئة في تاريخها. ولا ينبغي أن يقودنا «قصر القبة الخضراء» في بغداد القديمة التي دمرت وأحرقت عن آخرها، إلى الحديث عن العمارة الحربية وتصميماتها المبتكرة الجميلة في نفس الوقت، قبل أن نشير إلى: الجامع الأزهر «٩٧٠ - ٩٧٢م» - تحفة العمارة الفاطمية وأشهر المؤسسات الإسلامية. شيدوه في مكانه المعروف بالقاهرة وبقي يحتفظ بسمات العمارة الفاطمية، بالرغم من التعديلات الجمّة والزيادات العديدة التي تناولته عبر القرون العشرة التي مرت عليه. فما زلنا نرى التصميم النمطي للمسجد العربي والممر الرئيسي في ساحة الصلاة تعززه أعمدة مزدوجة تحمل عقوداً مدببة يستقر السقف عليها. كما ترتفع أمام المحراب قبتان تذكran بمسجد «سیدی عقبة» بمدينة القيروان بتونس.

أشتهر الفاطميون بطابع خاص في زخرفة عمارتهم استمر سارياً من بعدهم. يتمثل في واجهة «مسجد الأقمر» الذي بنى سنة ١١٢٥م. تشكيل مجرد ذو زوايا مستلهم من شكل صدف المحار. كان معروفاً قبلهم لكنهم طوروه في مصر، وحفروا على طول أعلى الواجهة كلمات جميلة الشكل، تحتها باقة أخرى من الكتابات الأصغر حجماً مع زخارف بارزة.

بدأت العمارة الحربية تتخذ شكلها المتكامل في عصر الأتابكة الذين استقلوا بولاياتهم بعد وفاة السلطان السلجوقي في إيران. كانت عمارتهم خليطاً من العناصر السلجوقية الإيرانية والأناضولية وأخرى سابقة على ذلك، تتضح في «مسجد حلب» الذي بدأ تشييده «ابن زنجي» وأتم بناءه السلطان صلاح الدين الأيوبي. وتعتبر قلعة حلب التي بنيت في هذه الفترة على قمة تل في وسط المدينة، من أروع الصروح الإسلامية غير الدينية ومن أقوى الحصون، بمدخلها الهائل وبرجيهما اللذين يربطهما جسر طويل تحمله عقود مدببة على درجة عالية من الجمال والجلال يخترق الطابق الأول ممرًا شديد التعقيد. تعترضه سلسلة

أبواب مزودة بأجهزة أمان غامضة التشغيل. يفضى إلى درج يصعد للطابق الثانى حيث بهو الاستقبال. الأمر الذى ينم عن قوة التقاليد المعمارية فى ذاك الزمان الذى امتد إلى القرن السادس عشر. هذه التقاليد التى ورثها الأيوبيون ولم يضيفوا إليها الكثير.

تقول «نعمت إسماعيل» فى كتابها العصور الإسلامية - ١٩٧٤م أن الأيوبيين لم يتركوا من الآثار الدينية سوى بعض المدارس والأضرحة لانشغالهم بالحياة العسكرية. ومن أشهر منشآتهم الدفاعية السور الذى يحيط بالقاهرة و «قلعة الجبل» التى بدأها صلاح الدين وأتمها أخوه العادل. إلا أنهم أنجزوا إضافات معمارية دينية هامة فى كل من مسجد السلطان قلاوون والسلطان حسن. أما فى مجال العمارة غير الدينية فتعتبر «قلعة القاهرة» مثالا للتكامل المعمارى الوظيفى والجمال ، بجدرانها الفاطمية الأسلوب. وأبراج بواباتها القوية التحصين. تنافس بها زميلتها «قلعة حلب». لكنها ليست فى نفس الدرجة من الضخامة والعمارة الداخلية التفصيلية.. والرهبة والهيبة. ومع ذلك أجمع المؤرخون على أنها من ألمع أنماط العمارة العسكرية فى العالم الإسلامى من حيث تكامل الشكل والمضمون.

لو أننا تأملنا أى تكوين معمارى إسلامى صغير أو كبير.. دينى أو مدنى أو عسكرى، لأدركنا كيف كان المعمار مرهف الإحساس.. حريصا على إبداع فنى شاعرى مثير للخيال.. مستقر للخواطر والأفكار.. حتى لو كان قلعة حربية..



## فهرس

٣	.....	الفنان الإسلامي «نظرة عامة»
١٢	.....	نافذة على العالم الإسلامي
٢٠	.....	ينابيع الفن الإسلامي
٢٦	.....	من كنوز الفن الإسلامي
٣٤	.....	كنوز أسبانيا الإسلامية
٣٨	.....	فنون الكتاب الإسلامي
٤٥	.....	المنمنمات
٥٣	.....	يحيى الواسطي وحواريوه
٦٠	.....	فن التصوير الإسلامي
٦٩	.....	فن الآنية في العصر الإسلامي
٧٨	.....	عالم السجاد والأبسطة
٨٧	.....	الخيال في العمارة الإسلامية
٩٦	.....	المؤلف في سطور

١٩٩٩/٨٥٦٢	رقم الإيداع
ISBN 977-02-5851-2	الترقيم الدولي

١/٩٨/٥٦

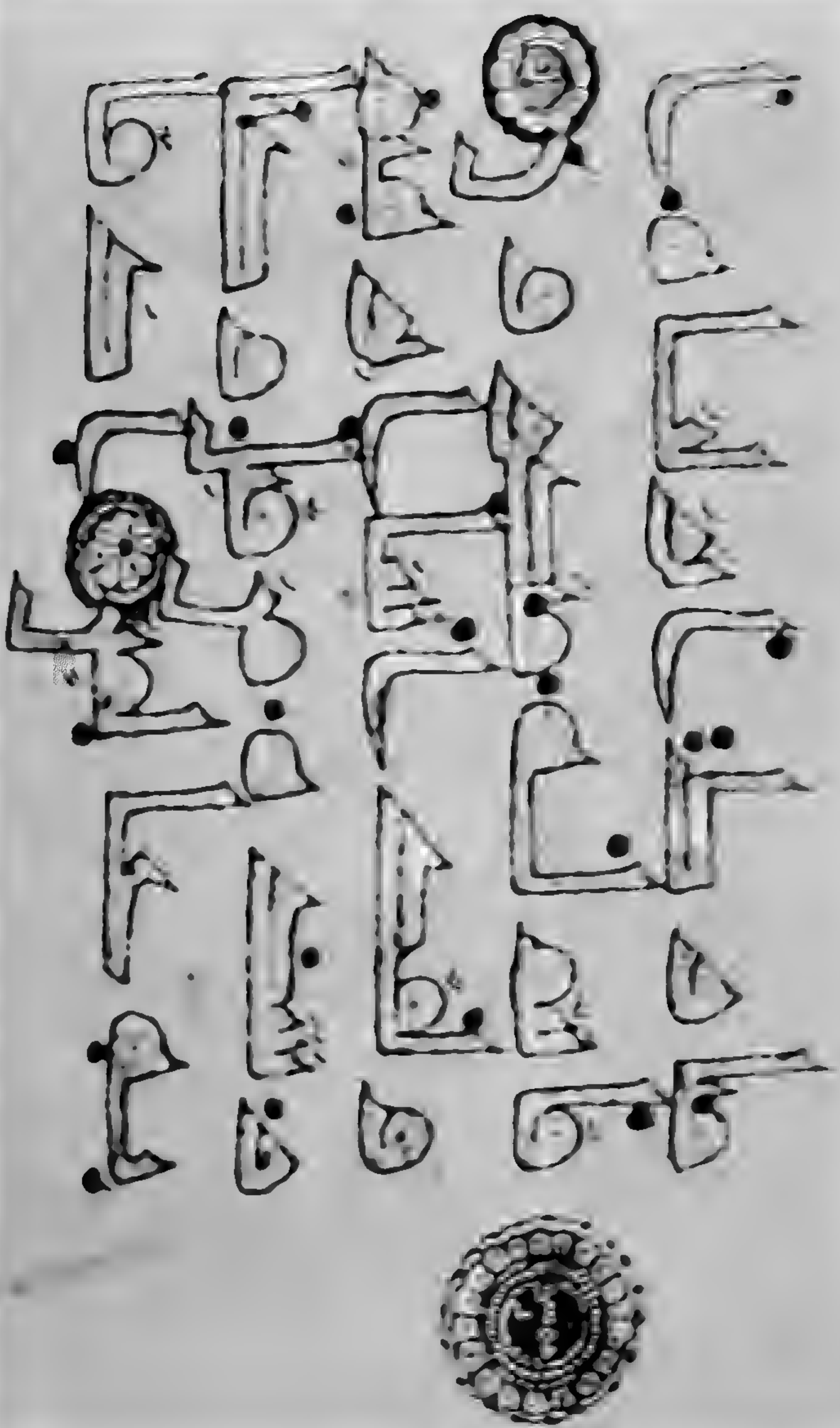
طبع بمطابع دار المعارف ( ج . م . ع . )

## المؤلف فى سطور

- ولد فى طهطا فى ١٩٢٢/٩/٣ .
- تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ ، ثم قام بعمل دراسات عليا فى التربية وعلم النفس وتاريخ الفن .
- عمل بالصحافة كرسام ومخرج وناقد فنى منذ عام ١٩٤٩ .
- عمل بالتليفزيون المصرى معلقا فنيا للمعارض والحركة الفنية المحلية والعالمية (١٩٦١-١٩٧٠) .
- عمل محررا وناقدا فنيا بالإذاعة المصرية .
- عمل محررا وناقدا فنيا بمؤسسة روزاليوسف (١٩٧٢ - ١٩٨٠) .
- عمل ناقدا فنيا لمؤسسة دار الهلال (١٩٨١ - وحتى الآن) .

### صدر للمؤلف :

- يناير / ١٩٧٩ ساحر الأوانى : الفنان سعيد الصدر - روزاليوسف - سلسلة الكتاب الذهبى .
- ١٩٨٦ : كتاب (ليالى القاهرة) عن الفنان رشدى إسكندر .
- يناير/ ١٩٩٣ الفن والحداثة بين الأمس واليوم - الهيئة العامة للكتاب (جائزة أفضل كتاب) .
- يونية ١٩٩٤ : الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة - الهيئة العامة للكتاب .
- فبراير ١٩٩٦ : (رواد الفن وطلبة التنوير فى مصر) ثلاثة أجزاء - الهيئة العامة للكتاب .
- سبتمبر ١٩٩٨ : آفاق الفن التشكيلى فى مصر على مشارف القرن الحادى والعشرين) - دار الشروق - ألوان (تحت الطبع) .
- سبتمبر ١٩٩٨ : الطبعة الثانية مع إضافات : كتاب ساحر الأوانى - الفنان سعيد الصدر الناشر - المركز القومى للفنون التشكيلية - وزارة الثقافة .



سمط من الكتابة العربية التقليدية في العصر الإسلامي







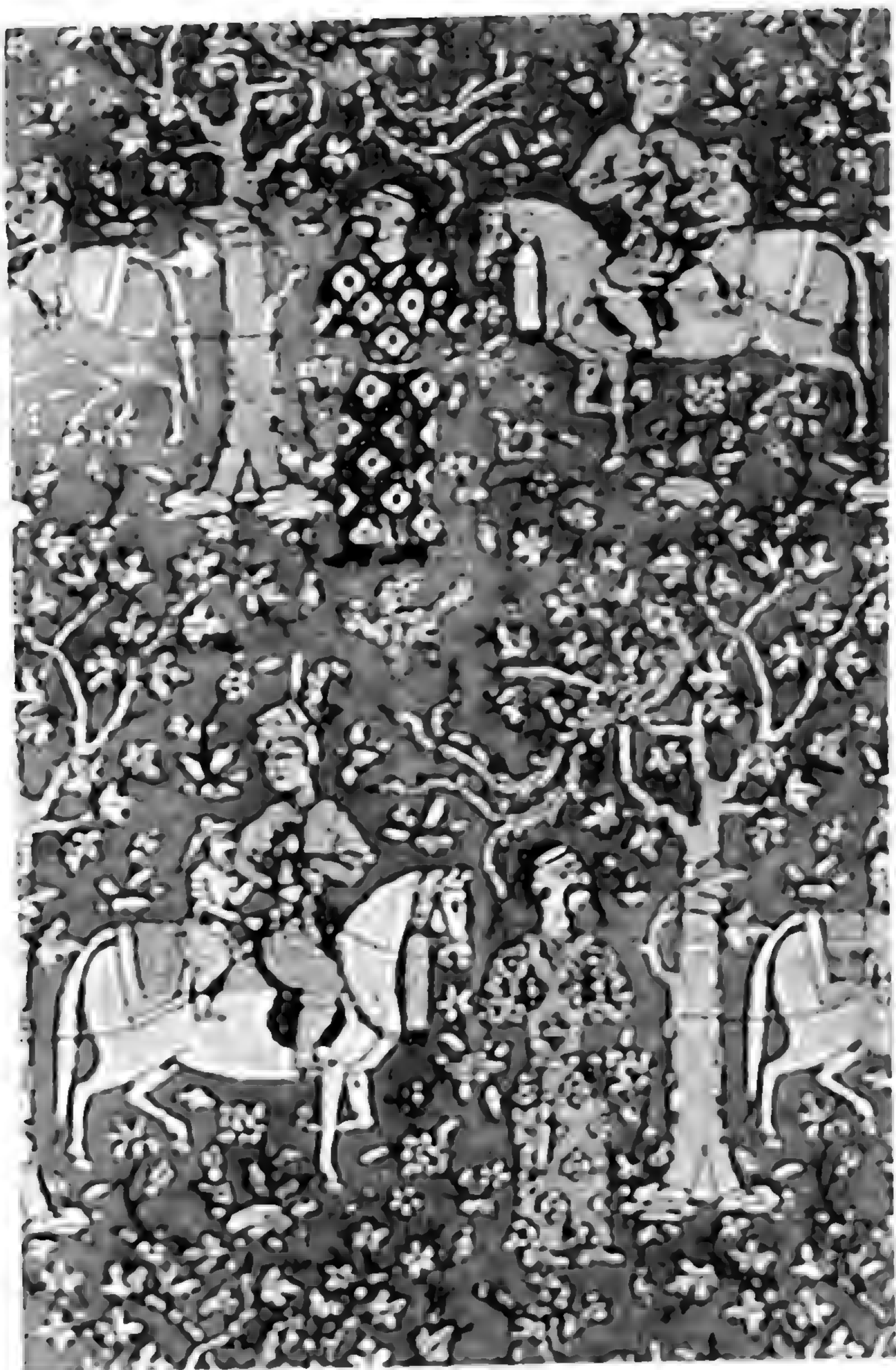
من روائع الخزف الإسلامي



من روائع الخزف الاسلامى



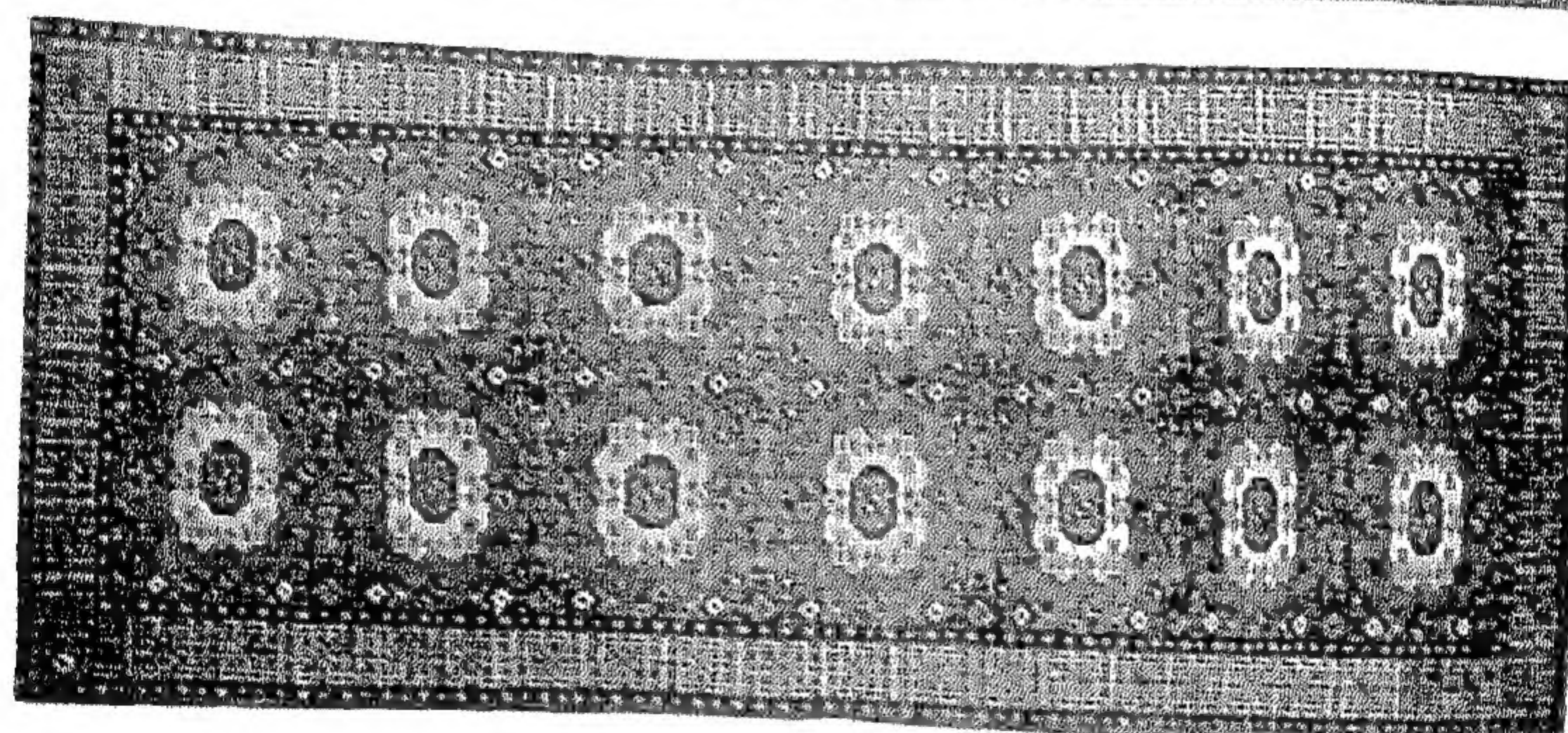
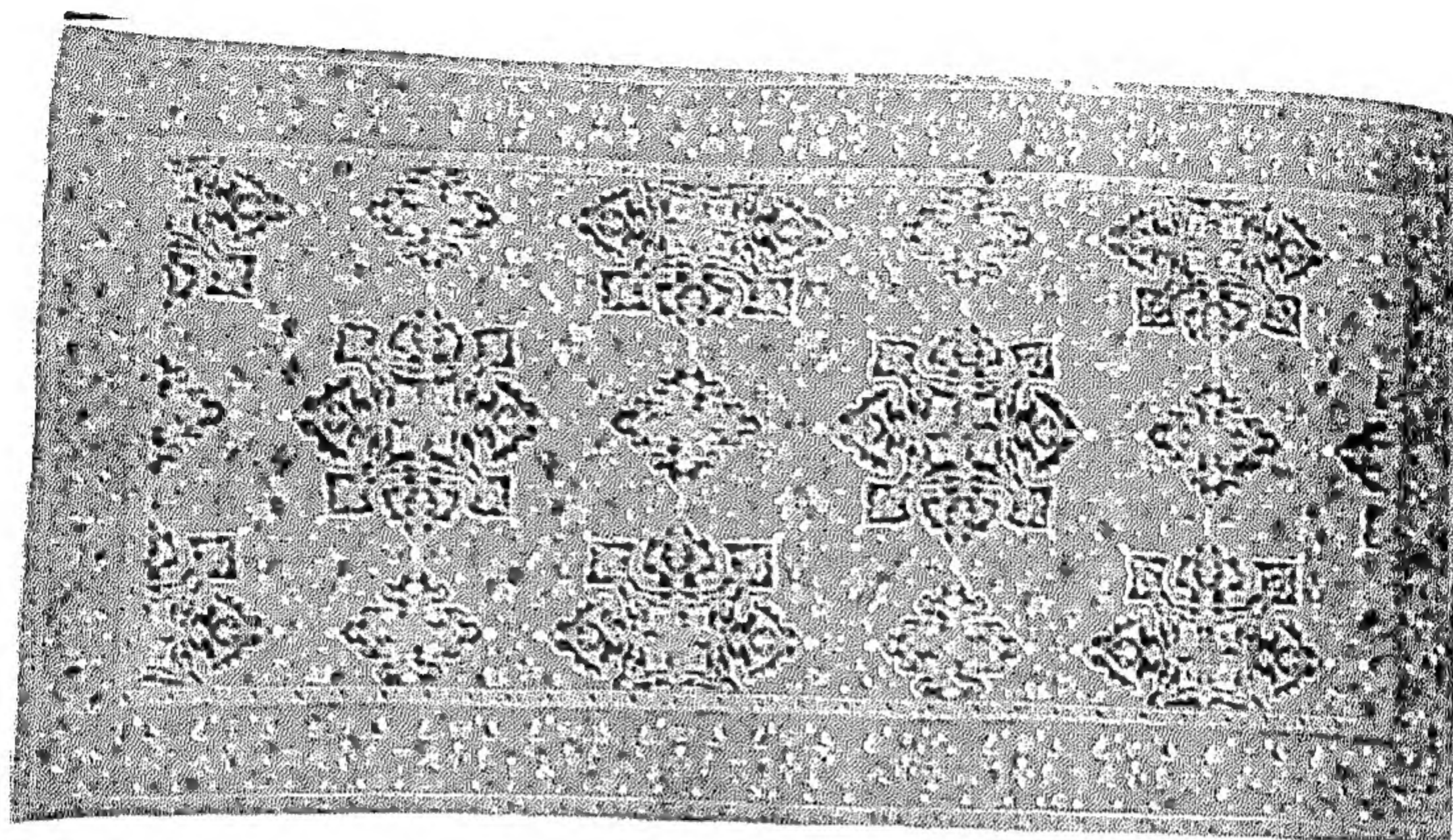
مجموعة من الحروف المتكلمة الإسلامية مجموعة من العتبات القديمة



(سجاده تصميم حديث من القرن السابع عشر مما حقتها (٦٧٠ ٢٤٠ سم) من شمال غرب)

إيران - محفوظة في متحف جامعة هارفارد)

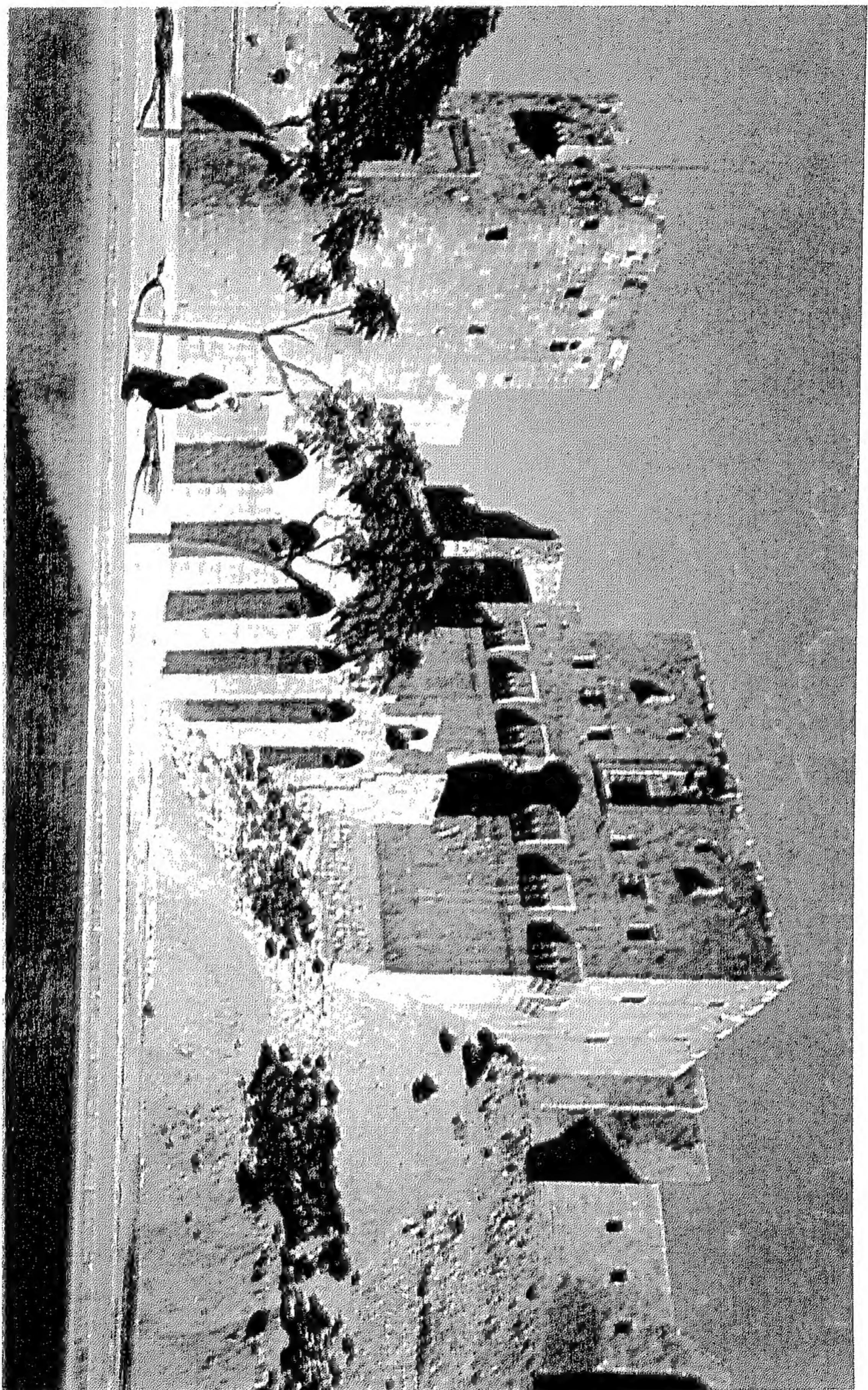




(السجادة العليا صنعت في اوشاك بوسط الأناضول - تركيا وهي طراز يعرف بالنجوم مساحتها (٤٢٧ × ٢٣١) محفوظة في متحف مترو بوليتان

السجادة السفلى من طراز هوليلين من تركيا ومساحتها (١٨٣ × ١١٠) وهي من مقتنيات الأمريكي جوزيف مكميلان





(طراز فريد من العمارة الإسلامية)





هذا الكتاب رحلة عميقة في جذور الفن  
الإسلامي نكتشف من خلالها أنواع الفنون  
الإسلامية، من مساجد غاية في الروعة  
والجمال، ومنمنآت معمارية مزدانة  
بالنقوش الرائعة، ومن زخارف تجريدية  
منحوتة في القباب الحجرية، هذا  
بالإضافة إلى فنون الأنية التي أضاف  
إليها الفنان الإسلامي البريق المعدني  
الموشى بالذهب والفضة.

في هذه الرحلة نكتشف إن هدف الفنان  
الإسلامي كان التعبير عن سمو الوجداني  
وخلود نوره ووحدة الوجود الخالق جل وعلا.

إن المتأمل لأي تكوين معماري وإسلامي  
يدرك كيف كان هذا الفنان مرهف  
الإحساس، حريصا على الإبداع الفني  
المثير للخيال حتى لو كان قلعة حربية.



مركز المخطوطات

١٧٨٩١/١

